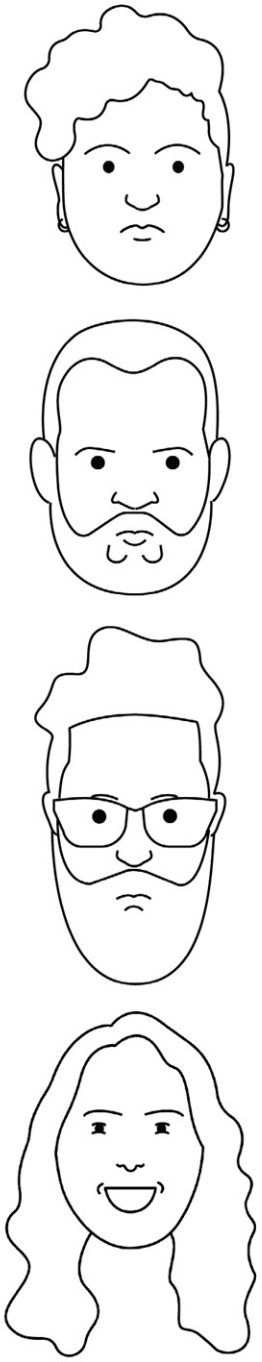
paraquedas
MONTAGEM
CONVERSAS SOBRE MONTAGEM CINEMATOGRÁFICA
JULIA BERNSTEIN • VINICIUS NASCIMENTO • PIERO SBRAGIA • BEM MEDEIROS



paraquedas

CONVERSAS SOBRE MONTAGEM CINEMATOGRÁFICA

NA ILHA

JULIA BERNSTEIN • VINICIUS NASCIMENTO • PIERO SBRAGIA • BEM MEDEIROS

© Julia Bernstein, Vinicius Nascimento, Piero Sbragia e Bem Medeiros, 2022
© Editora Paraquedas, 2022

Editora Tainã Bispo
Edição de texto Mayara Facchini | Histórias Bem Contadas
Coordenação editorial Juliana Cury | Algo Novo Editorial
Preparação Fernanda Guerriero Antunes
Revisão Marina Bernard
Projeto gráfico e diagramação Cintia Belloc
Capa Vanessa Lima e Cintia Belloc

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Jéssica de Oliveira Molinari – CRB-8/9852

Na Ilha: Conversas sobre montagem cinematográfica / organizado por Julia Bernstein...[et al]. — 1ª ed. — São Paulo: Paraquedas, 2022.

ISBN 978-65-84764-17-0

1. Cinema brasileiro

22-4180 CDD 791.430981

Índice para catálogo sistemático:
1. Cinema brasileiro

paraquedas

2022
Paraquedas é um selo editorial da Editora Claraboia.

Proibida a reprodução, no todo ou em parte, através de quaisquer meios.
Todos os direitos desta edição são reservados à Editora Claraboia.

Caixa postal 79724
CEP 05022-970
www.editoraparaquedas.com.br

Prefácio

Introdução

Olhar para a frente

Alberto Tupã Ra'y
- Xondaro
- Tekoa

Cristina Amaral
- Da publicidade para o cinema
- Observação
- Sutilezas

Daniel Rezende
- Regras
- Processo
- Narrativas

Eduardo Escorel
- No início, o som
- Formando ou desencaminhando?
- Cabra Marcado Para Morrer
- Macunaíma
- Da moviola ao computador
- Método
- Santiago

Eduardo Serrano
- Doméstica
- Organização

- KMF
- Crises
- Personalidade

Fred Benevides
- Alumbramento
- Família
- Sentido do filme
- Era Uma Vez Brasília
- Corpo Elétrico
- Sol Alegria
- Implicar o corpo na montagem

Giba Assis Brasil
- Método de trabalho
- O montador e o set
- Conceito de montagem
- Digital ou película?
- Documentário
- Fôlego

Idê Lacreta
- O assistente
- O Prisioneiro da Grade Ferro
- A importância da formação

Irmãos Pretti
- Sábado À Noite
- Cinema sem orçamento
- Identidade do cinema
- Estruturas de poder

Quando nasce o filme
Luiz sobre Ricardo
Ricardo sobre Luiz

Isabela Monteiro de Castro
Peças de Lego
Perdas e ganhos
Sensibilidades

Joana Collier
Um novo olhar
Aprendizados

Jordana Berg
Eduardo Coutinho
Jogo de Cena
Últimas conversas
As prisões
Montadora, substantivo feminino

Karen Akerman
Soberania do material bruto
O Processo
Sobre parcerias

Karen Harley
Os erros são importantes

Lucas Gonzaga
O tempo
A Busca
Marighella

Mair Tavares
- Cinema é fluxo

Marcelo Moraes
- Descobertas
- Meu Nome Não É Johnny

Marcio Hashimoto
- A música
- Sinergias
- O material selvagem
- As ferramentas

Marília Moraes
- Elena
- Feliz Natal
- O Palhaço
- Disparos
- Cinema de reflexão

Máximo Barro
- Mazzaropi
- Pesquisa
- A Boca do Lixo
- A construção

Natara Ney
- MAM
- O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas
- Tecnologia humana

Divinas Divas
Quadro Negro

Pedro Bronz
Montagem como processo de vida
A não montagem

Quito Ribeiro
O silêncio
Paraísos Artificiais

Renato Vallone
Montagem pura
Cinema é cachoeira
A memória em colapso se refaz
Construção de uma memória possível

Sérgio Mekler
Encontros e reencontros

Vânia Debs
Método
Outras questões do digital
Apego da montagem
Plano-sequência
Baile Perfumado

PREFÁCIO

Na Ilha reúne depoimentos de grandes montadores brasileiros sobre produções marcantes da nossa cinematografia, como: *Terra em Transe*; *Bye Bye Brasil*; *Ilha das Flores*, *Cidade de Deus*; *Bacurau*; e tantas outras. Surge, portanto, como uma obra singular para quem tem interesse em montagens cinematográficas e no cinema brasileiro.

A montagem ensina que não basta perceber as coisas, é preciso também perceber as relações entre as coisas. Então, quando ouvimos os montadores a respeito de questões históricas ou conceituais, de métodos e equipamentos, de relações profissionais e afetivas, começamos a ter uma visão da rede — da qual o montador é parte essencial — que se constrói para transformar fragmentos de imagens e sons, de tempo, de ideias e emoções, em uma unidade: o filme. Passamos, então, a entender que a montagem diz respeito a encontrar os caminhos que farão o filme ressoar na inteligência e na sensibilidade do espectador.

Por exemplo, Alberto Tupã Ra'y explica que seu modo de montar expressa uma visão de mundo guarani e propõe formas de pensar e sentir que revelam a presença do invisível, do espiritual. Marília Moraes, ao falar sobre *Elena*, mostra como, às vezes, é árduo descobrir o caminho — e, nesse caso, a questão girou em torno de um jogo entre memória e imaginação, duas faculdades mais intimamente ligadas do que nos damos conta na maior parte do tempo. Daniel Rezende conta que *Tropa de Elite* foi escrito e filmado para ser "a história do Mathias contada pelo Mathias". Nasceu na ilha de edição a ideia de promover o Capitão Nascimento a protagonista, uma mudança que transformou o filme.

O desafio da Esfinge ("decifra-me ou te devoro") da edição é aquilo que Marcio Hashimoto chama de "a brutalidade do material". O montador precisa reconhecer o caráter selvagem da matéria-prima que tem em mãos e tentar uma aproximação, sem a intenção de domesticar,

mas de potencializar esse material.

São muitas as pérolas pelo caminho que merecem uma reflexão mais profunda. Elas podem, no entanto, distrair até o leitor mais atento e deixar despercebidas outras ideias não menos cativantes. Por isso, estas páginas precisam ser lidas várias vezes, sabendo que a nova leitura vai revelar outras pérolas, e o texto — quem sabe? — vai encontrar o leitor com outras indagações.

Para compreender as entrelinhas dessas conversas, é preciso levar em consideração que este é um livro de encontros. Primeiro, porque a montagem de um filme é o resultado de um encontro e só pode ser compreendida a partir dele. Mas eu me refiro também ao encontro dos entrevistados com Julia e Vinicius — talentosos montadores. Por fim, é bom lembrar que, até pouco tempo atrás, os editores costumavam ficar isolados em suas ilhas e, tirando esbarros nos corredores das produtoras ou amizades pessoais, conversavam pouco sobre o ofício. Se hoje estamos mais próximos — em escolas de cinema, cineclubes, redes sociais ou associações como a edt. (Associação de profissionais de edição audiovisual montagem, edição, cinema, audiovisual, televisão) e a AMC (Associação dos Montadores de Cinema), a leitura dessas conversas pode alimentar novos encontros, novas trocas de ideias e experiências, que nos permitam evoluir e cultivar a paixão pela montagem.

Fernando Vidor

Montador, mestre em comunicação pela UFRJ e primeiro presidente da edt.

INTRODUÇÃO

De onde vem a vontade de fazer um filme? E por que transformar essa ideia em um livro?

Somos dois montadores que ensaiam incursões na direção. Os motivos que levam alguém a começar um filme são únicos e, muitas vezes, extremamente pessoais, ainda mais sem verba ou apoio institucional. Nesse caso, a ideia passa pelo amor à montagem e por inquietações compartilhadas em encontros e conversas com parceiras e parceiros de profissão. Encontros que, certamente, foram potencializados pela criação da Associação dos Profissionais de Edição Audiovisual (edt.), em 2012. Mas o amor nasceu antes, e foi alimentado por mestres que, generosamente, marcaram nosso caminho, como é o caso do grande montador Ricardo Miranda.

Era final de março de 2014. Saímos atordoados do velório do Ricardo, quando resolvemos tirar do papel nosso projeto de um filme dispositivo, constituído de conversas nossas com montadores em atividade no cinema brasileiro: o *Na Ilha*. A frase que dissemos, ou que pensamos juntos, foi: "Não fizemos a conversa com o Ricardo". Começamos a definir algumas pessoas a serem filmadas, as perguntas mais gerais e as mais específicas, e em menos de um mês estávamos filmando as primeiras entrevistas, com a ajuda dos nossos parceiros da Suma Filmes. Escolhemos, primeiro, aqueles que eram mais próximos ou mais abertos ao projeto. Como não agradecer à Karen Harley (nossa cobaia) em nome de todos que receberam a gente em suas ilhas ao longo desses anos de projeto.

Depois de algum tempo fazendo o filme sem verba alguma, pagando transcrição, assistente, táxi e HDs, vimos que precisaríamos de recursos para poder entrevistar pessoas de outros estados e para conseguir editar e finalizar o filme como ele merecia. Com ajuda da Suma e do nosso produtor, Bem Medeiros, conseguimos aprovar o projeto como um longa-

-metragem para a televisão no canal Curta!, o que nos permitiu gravar em São Paulo e no Rio Grande do Sul, trazer o Eduardo Serrano de Recife (para filmar no Rio) e finalizar o filme.

Começamos a editar o rico material, composto de 25 entrevistas, todas transcritas, cada uma tendo, em média, uma hora, uma hora e meia de duração. Desde o início, nossa proposta era retratar cada montadora/montador e, portanto, cada ilha como um universo particular, que tangencia os outros e dialoga com eles, mas não é igual. Daí a decisão, que mantivemos até o fim, de não embaralhar as falas dos personagens e construir, assim, um filme mosaico — por mais tentador que fosse aproximar falas convergentes (ou divergentes) sobre processos. Passamos, então, ao principal desafio desse formato em "ilhas": costurar uma narrativa fílmica com esse arquipélago artificialmente construído. Contamos com a colaboração da Susana Costa Amaral no roteiro — que nos ajudou num primeiro ordenamento —, a consultoria de montagem de Natara Ney — essencial para que entendêssemos o quanto deveria entrar de cada pessoa, o ponto certo de cortar —, além dos conselhos luxuosos de Jordana Berg — que, através de pontuações precisas, ajudou na última sacudida do filme, levando-o à sua forma final. Mas a angústia de deixar todo aquele material de fora permaneceu.

Durante as filmagens (tanto na primeira leva quanto na segunda), tivemos a impressão de estar numa pós-graduação em montagem. E revisitar as transcrições das entrevistas no processo de edição só nos deu ainda mais certeza do potencial desse material. Era um conhecimento profundo acerca da nossa profissão que cruzava a teoria e a prática, com reflexões que não podíamos guardar em uma gaveta, ou apenas em meia dúzia de HDs. Precisávamos compartilhar.

No processo de lançamento do filme, acabamos conhecendo o jornalista Piero Sbragia, que topou entrar conosco e com Bem Medeiros nessa aventura de transformar as entrevistas em livro, uma vontade nossa desde as gravações. Para a gente, esse sempre foi um material de pesquisa, no qual reconhecíamos um potencial pedagógico. E, com essa percepção, veio o desejo de fazer um livro (não muito caro) que pudesse estar disponível àqueles que pretendem se aventurar na montagem, que admiram o cinema brasileiro e que queiram entender melhor o que um

montador faz.

Quando lançamos o filme, escutamos muito das pessoas que queriam ouvir mais, saber mais daqueles que estavam por trás das telas, na engrenagem do cinema. Este livro é uma forma de compartilhar um tanto mais de cada conversa. Como esse material está filmado, e vai muito além do apresentado no filme, também está vivo o desejo de transformá-lo em série documental para a TV. Mas seguimos um passo de cada vez, comemorando, agora, esses escritos publicados e compartilhados com aqueles que, como nós, são amantes do cinema. E viva o cinema brasileiro hoje e sempre!

Julia Bernstein e Vinicius Nascimento
Montadores e cineastas

OLHAR PARA A FRENTE

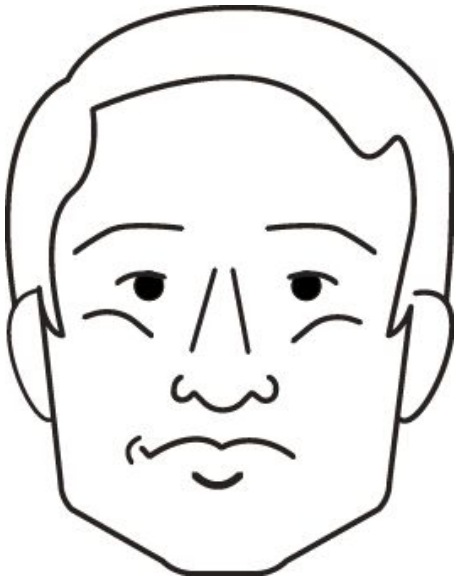
Sou um jornalista que também escreve como leitor. Esse foi meu mantra, repetido inúmeras vezes, durante o processo de escrita destas páginas. A minha jornada ilha adentro começou com o convite de Julia e Vinicius. Sincronicidades da vida: eles tinham gostado do meu livro *Novas fronteiras do documentário: Entre a factualidade e a ficcionalidade,* e eu tinha gostado do filme deles, *Na Ilha*. Defendo, cada vez mais, na minha vida pessoal e profissional, a arte da escuta.

Sim, ouvir é uma arte. Além de ferramenta essencial no jornalismo e também nos documentários, a escuta atenta me aproxima da outra pessoa e, de certa forma, me esvazia das minhas certezas. É um movimento de troca, de aprendizado, de ocupação. A narrativa do outro me ocupa de corpo e alma. Eu, portanto, me vejo neste livro como um mediador ativo de muitas vozes que não são minhas, mas que ganham corpo a partir da minha intervenção. Foi um desafio! Nunca havia, em quase vinte anos de carreira, escrito algo cujas entrevistas não tivessem sido feitas por mim. E justamente por isso, pela brilhante condução de Julia e Vinicius nas entrevistas, me permiti ocupar esses corpos pensantes do cinema brasileiro.

Não escrevi com saudades do passado ou com os tradicionais sectarismos de classe. Escrevi olhando para a frente, pensando na construção de um país em que a cultura é ferramenta tão importante quanto a educação. Escrevi pensando na utopia de um Brasil que ainda não existe, uma nação sem ódio, sem ressentimentos, sem desigualdade social. Um país que faz cinema para transformar vidas. A jornada deste livro me transformou. Caro leitor e cara leitora, espero que as próximas páginas sejam objetos de transformação também em sua vida.

Piero Sbragia
Jornalista e documentarista

As entrevistas que deram origem a estas páginas foram realizadas por Julia Bernstein e Vinicius Nascimento entre 2014 e 2020. O texto final passou por três etapas: Piero Sbragia escreveu a partir do material bruto em 2021, Mayara Facchini editou o texto final em 2022, e os próprios entrevistados fizeram revisões pessoais antes que o livro fosse para a gráfica.



Alberto Tupã Ra'y

O Último Sonho (2019), de Alberto Alvares Tupã Ra'y

Guardiões da Memória (2018), de Alberto Alvares Tupã Ra'y

Karai Ha'egui Kunhã Karai'ete – Os Verdadeiros Líderes Espirituais (2014), de Alberto Alvares Tupã Ra'y

Eu nasci na aldeia Porto Lindo, em Mato Grosso do Sul, na fronteira entre Brasil e Paraguai, próximo ao município de Japorã. Vivi lá até meus 18 anos, depois eu fui para o Espírito Santo, onde morei até os 28 anos. Em seguida, vim para o Rio de Janeiro, onde estou há quase dez anos. Quando me perguntam por que não vivo em aldeia, respondo que eu sou a aldeia. Aonde quer que eu vá, a aldeia está comigo, a aldeia anda junto. Ser Guarani é ser alguém que caminha; você precisa andar para entender esse mundo. Nós estamos aqui de passagem, não pertencemos a um lugar físico. Eu sempre penso que tudo que faço é para o amanhã. Talvez porque amanhã eu não vou poder ver o que vai acontecer, mas os filmes que faço hoje, a imagem que guardo hoje, as belas palavras que costuro na montagem hoje, são para o amanhã, para as crianças, para as futuras gerações, as aldeias. Isso me deixa muito feliz. Eu não estou na aldeia, mas ando com a aldeia.

Comecei a fazer cinema em 2008, como ator. Era um projeto lá na aldeia do Espírito Santo onde eu morava. A proposta era fazer um filme de ficção na aldeia no qual os próprios indígenas seriam personagens. Eu era professor lá na escola. E o papel principal do filme era, justamente, o de um professor. O diretor não era indígena e foi fazer teste na aldeia. Eu não tinha me planejado para isso, estava dando aula, quando um aluno meu falou assim: "Você não vai fazer o teste, não, professor?". Eu respondi: "Não, acho que não é para mim, não. E eu

estou bastante ocupado corrigindo os trabalhos". O aluno retrucou: "Pô, não custa nada, né?". Aí eu pensei nisso: *Não custa nada, né? Já que eu estou aqui na escola e a sala vai ser usada para o teste dos atores.* E falei: "Eu vou ficar". Tinha bastante gente, quase toda a aldeia Guarani para fazer teste. Eu fiz o teste, fui passando pelas etapas e fiquei até o final para filmar. Depois desse teste, o diretor passou quase um mês nos ensinando a atuar na frente da câmera. Ficção é diferente de um documentário: precisamos saber a nossa posição no quadro e até mesmo a posição do corpo. Você tem que saber como se posicionar dentro do seu próprio corpo para interpretar um personagem. Quando não era minha vez de ser filmado, eu aproveitava para observar como a equipe toda trabalhava. O diretor mostrava para a gente como era a cena, como estava ficando. Eu achei muito bonito isso, porque, em nenhum momento, ele falou: "Ah, você não pode ficar aqui no set". Ele chamava a gente para olhar todos os quadros, a composição das cenas. Eu fui vendo que parecia não ser difícil de fazer. Foi quando pensei: *Por que não contar a minha própria história através da câmera?*

Então, a partir daí, eu comecei a procurar trabalhar em várias agências, como ator mesmo. Fui procurando até ganhar uma bolsa da UFMG para um projeto chamado "Observatório da Educação Escolar Indígena". Esse Observatório não era nem para fazer filme, era para ajudar na construção de alguns trabalhos e orientar os professores. Eu conversei com a coordenação e me deram certa liberdade para fazer algo diferente no projeto. *Ah, eu quero fazer filme*, pensei. Dali para a frente, fui seguindo minha trajetória no cinema, como montador inclusive, na construção de um filme mesmo. Eu sempre digo nas aldeias onde trabalho: "Você sempre tem que abrir seu caminho". Hoje eu penso nessas caminhadas, de montar o filme como se, ao mesmo tempo, fosse meu pensamento ali.

Fazer um filme é como fazer um artesanato. Para fazer um pau de chuva, por exemplo, para queimar, pintar, queimar o pau de chuva, a madeira, você precisa marcar com o ferro, para ir costurando como se estivesse pintando. É a mesma coisa com a edição. Hoje, eu preciso ver essa questão do ponto. Como ficar cada vez melhor, como é que eu tenho que costurar essa imagem e como é que eu tenho que colocar essa imagem dentro para montar o filme. Penso muito assim, como se fosse

construir uma cestaria. Precisa estar bem finalizado. Como a montagem, se você errar o artesanato na construção da trança, tem que desmontar tudo. Hoje, eu monto um filme já pensando como são minhas relações com essa montagem, como se eu conversasse com o próprio filme. De uma hora para a outra, você vai mudando umas coisas, assim como o mundo em que vivemos, uma eterna mudança. É como remar uma canoa: se você não souber remar, corre o risco de ela virar. Você corre risco de perder o equilíbrio de caminhar, de andar, de remar. É a mesma coisa na ilha de edição. Eu descobri que, cada vez mais, quando estou montando, penso no mundo Guarani em relação à espiritualidade, e essa conexão me faz poder caminhar, independentemente das pessoas que me ajudam na caminhada. A ilha é lugar de errar. A gente erra e constrói novos caminhos, como se, na ilha, criássemos um novo tempo.

Xondaro

Na aldeia, tanto os mais velhos quanto os jovens praticam o Xondaro para ter um corpo leve e equilibrado. Aprender o Xondaro nos ajuda a enfrentar o perigo, a aprender qual é nosso espaço. Você aprende o movimento da dança, e cada tipo de dança de um guerreiro é diferente. Então, você precisa aprender aquilo para ter esse equilíbrio do corpo, tanto física quanto espiritualmente. Montar um filme é como praticar o Xondaro: é preciso ter essa relação física e espiritual. Foi assim quando montei *O Último Sonho*. Eu não montei só um filme, eu transformei o espírito em imagem. Criei uma nova vida ali.

A primeira coisa em que eu penso quando estou trabalhando é se a história faz parte de mim; afinal, estou trabalhando uma questão do mundo, do invisível, que precisa fazer parte do meu viver. Esses invisíveis, essa espiritualidade, essa relação com a montagem e os personagens, tudo vai além da minha linha do tempo, como se eu mergulhasse naquela imagem, como se eu vivesse ali. Quando abro o computador, é como se eu estivesse numa transição dizendo: "Como me comportaria e como devo conversar com isso?". Não é só a parte técnica da montagem — finalização, correção de cores, som, ruídos. No fundo, é tudo uma relação de convivência. Mesmo que não esteja lá, estou convivendo com a imagem.

Na minha dissertação de mestrado, fiz uma análise dos meus filmes *Guardiões da Memória* e *O Último Sonho*. Minha orientadora falou para escrever sobre a questão dos planos, de como entendo as imagens, as linguagens. Um quadro dentro de uma casa de reza é diferente de um quadro que vem de fora. Nós aprendemos a criar imagens no cinema, mas essas imagens já foram construídas tempos atrás. O cinema começa na Europa... na França, na Alemanha. Nós estamos presos nisso. Eu tenho que inverter, inverter isso para o mundo dos Guaranis, para poder ter essa relação com a imagem. Para poder trabalhar isso, transitar nesse universo. Defendo essa relação entre o corpo e o espírito na minha dissertação e nos meus filmes. Quando fiz *Além do Olhar*, decidi experimentar uma coisa nova: falar do tempo. Minha filha e as

crianças da aldeia construíram um calendário Guarani. O filme é sobre o ano-velho e o ano-novo. Como montar isso? O ano-velho tento representar numa escuridão. O filme começa com a tela preta, tempo de frio, não é a época de sair muito de casa. O ano-novo eu tento representar como se estivesse florindo algo na imagem, como se fosse uma coisa de experimentar nesse mundo do invisível. O filme passou em vários festivais e as pessoas me perguntavam: "Cadê a imagem?". Eu respondia que a imagem era questão do tempo, da relação entre o mundo em que o espectador e a espectadora vivem e esse novo mundo apresentado pelo filme. Montar é como viajar no tempo.

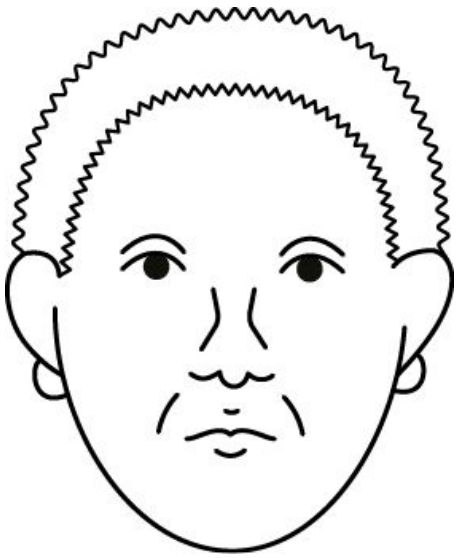
Aprendi também junto do pessoal na aldeia. Em todas as imagens que a gente faz, capturamos a presença do invisível. Isso me faz pensar muito no presente, porque, quando eu falo da memória, do passado, é importante guardar essa memória. Os mais velhos são a memória; os adultos são os que carregam e contam essa memória; as crianças, por sua vez, são as guardiãs dessa memória para as futuras gerações. São as crianças que vão carregar a memória com elas, caminhar com essas narrativas. Quando eu digo que sou um caçador de memória, é justamente para ajudar a perpetuar essa relação. De como, hoje, conto a minha própria história através dessas imagens, dessas narrativas, dessas filmagens. Hoje, sou um caçador de minha própria história. Deixei de ser caça e me tornei o caçador.

Quando você se torna o caçador, conta o seu olhar através da imagem. Você conta o pensamento, o que as comunidades querem repassar através dessas imagens. Na hora de montar um filme, nós, Guaranis, precisamos ter outro olhar, precisamos sentir o coração. Quando faço um filme, tenho uma responsabilidade de dar o retorno para as comunidades. Todos os filmes que eu faço, acho que as comunidades têm que aprovar primeiro, antes de serem exibidos para fora da aldeia, porque acho que é uma questão de respeitar o pensamento delas. É a sabedoria de um povo. Sempre faço isso, desde que eu comecei até hoje. Quando você capta uma imagem, você capta o saber de um ser, de uma pessoa, de um indivíduo ou de um povo. Então você precisa retornar aquilo para eles, como se fosse um espírito colocado de volta dentro deles, para que a caminhada continue em busca, cada vez mais, da sabedoria.

Tekoa

Mesmo que você não viva dentro do seu território, do seu Tekoa, você está ali, vivendo aquela presença, sentindo que aquilo não te deixou. Eu trabalho para construir essa história, na cidade, sobre minha aldeia. Mostrar que é possível caminhar entre esses dois mundos. Eu sempre penso muito no título, na narrativa, para poder construir o filme. Quanto mais o título bate forte em mim, mais eu sei do que preciso para montar. Eu já vou montando na minha cabeça a imagem que quero, depois só vou atrás do material bruto para poder casar com o que pensei. Eu aprendi isso com o filme *Os Verdadeiros Líderes Espirituais*.

O meu processo de filmar, de trabalhar o cinema, é ao contrário. Eu não vim pela escola do cinema, eu vim pela escola da vida, da liberdade. De você entender e ser ensinado por um velho sábio— o que é um processo muito rico. Quando eu trabalho com os Guaranis, utilizo isso. É uma coisa inovadora, principalmente para o cinema indígena, não levar esse mundo preestabelecido da imagem, da escola, do cinema, mas mostrar outro caminho de aprendizado. Quais imagens estão sendo filmadas? Quando um montador apenas monta um filme, tipo no automático, se pegar um filme indígena, a pessoa só monta de acordo com a imagem. Ela não sabe montar de outra maneira, por não entender a presença do invisível. Nós todos precisamos sentir isso, se realmente fazemos parte do mundo, daquelas comunidades ou até de outras. Mesmo que não seja eu filmando, preciso sentir a presença dos invisíveis que estão na imagem. Precisamos ler esse mundo. Não é o mundo da imagem, é o mundo espiritual, é o mundo do invisível.



Cristina Amaral

Um Filme de Verão (2019), de Jo Serfaty

O Homem Que Não Dormia (2011), de Edgard Navarro

Serras da Desordem (2006), de Andrea Tonacci

Eu fiz curso de cinema na Escola de Comunicações e Artes da USP. Minha ideia com o cinema, inicialmente, era fazer fotografia. Quando adolescente, ganhei uma câmera e gostava de fotografar. Virei a fotógrafa oficial da família. Na universidade, experimentei todas as áreas de realização cinematográfica. Quando tive contato e entendi o trabalho que era a montagem, essa ideia de estruturar a narrativa de um filme, eu pirei — foi um encontro com o cinema! Mas olhava a moviola[1] e pensava: *Eu não vou conseguir!* Todas aquelas operações simultâneas me pareceram complicadas demais para a minha descoordenação motora. Depois entendi que eram simples, lógicas e agradáveis.

A ECA tinha um laboratório fotográfico com ampliadores Zeiss e câmeras Leica que a gente podia levar para casa no fim de semana. Eu fotografava muito com aquelas câmeras. Me enfiava no laboratório para revelar e copiar as fotos e ficava lá até esquecer. Anoitecia, eu ainda estava lá. Acabei fazendo a mesma coisa com a moviola. Eu comecei a entrar nas salas e percebi que as sobras dos curtas finalizados ficavam bagunçadas nas prateleiras. Daí eu comecei a usar a moviola para organizar esse material todo. Era um jeito de praticar e, ao mesmo tempo, aprender a organizar os materiais. Deixei as salas arrumadas e perdi o medo da moviola. Mas eu fiquei dividida ainda durante certo tempo. Na escola, ainda fazia muita fotografia. E, coisa que ninguém acredita, fiz até assistência de câmera. E era tudo Arri, Arri 2C, 35 mm,

com zoom, aquelas coisas todas. A gente não tinha eletricista. Ele ia na filmagem para fazer a instalação uma vez só, depois era com a gente. Até cabo trifásico eu carreguei. Descia dois lances de escada da USP com cabo trifásico no ombro. Hoje eu não teria essa força, mas, na época, aprendi a dividir o peso no corpo e conseguia fazer. Percebi que, para fazer bem alguma coisa em cinema, precisaria de dedicação, de estudo, e eu não conseguiria fazer direito as duas coisas. Nessa hora, optei pela montagem.

Montei alguns curtas na ECA, muito próxima de vários amigos e amigas. A gente ficava junto o dia inteiro, discutia, brigava, almoçava junto, e ainda ia ao cinema no fim de semana. Uma sorte enorme que eu tive foi ser aluna do Paulo Emílio Sales Gomes, que nos fazia assistir a todos os filmes brasileiros que entrassem em cartaz para discutirmos em sala de aula. Da produção da Embrafilmes à pornochanchada produzida na Boca do Lixo— e isto foi muito importante porque nos criava uma relação com toda a cinematografia construída no país, com todas as nossas imagens, com o Brasil, enfim.

Mas o que me fez a cabeça realmente foram os filmes que o Paulo Emílio levava para a gente assistir na sala de aula. Eram filmes que, por sua ousadia e rebeldia estética, não entravam em cartaz nas salas comerciais. Ele pedia as cópias emprestadas aos realizadores e exibia na sala de aula. Em suas aulas, assisti a *Blá, Blá, Blá* e *Bang Bang*, de Andrea Tonacci, *Matou a Família e Foi Ao Cinema*, de Júlio Bressane, *Lilian M.: Confissões Amorosas*, de Carlão Reichenbach, e *Crônica de um Industrial*, de Luiz Rosemberg Filho, entre outros. Esses filmes me enlouqueceram, me acenderam uma luz e me acordaram. Cinema não é só ficar contando historinha, tem a ver com viver, com postura de vida, com jeito de olhar o mundo. Foram esses filmes que me fizeram a cabeça.

Logo depois de sair da USP, o José de Anchieta (cenógrafo e diretor de teatro e cinema) dirigiu um episódio do *Globo Repórter* e me chamou para montar. Era roubada total porque tínhamos pouquíssimo prazo para montar, uma correria, trabalhamos muito e, no final, como ele quis fazer uma coisa ficcional, a Globo não aceitou, porque fugia ao padrão imposto. Primeiro eles ameaçaram não passar, depois distorceram tudo. Utilizaram uns trechos do que fizemos, botaram um monte de entrevistas no meio, e ficou um horror. Para esse trabalho,

usamos a moviola da Beca, que era uma produtora de publicidade que existia no bairro de Pinheiros e que generosamente cedia ou alugava os equipamentos a preços bem acessíveis. O dono dessa produtora (Paulo Anthero Barbosa) me viu trabalhando lá naquela loucura, e um dia pediu para eu deixar o meu telefone com a recepcionista para, eventualmente, me chamar para algum trabalho.

Não levei muito a sério, achei que era só gentileza. Algum tempinho depois, ele me chamou e, nesse trabalho, eu senti a minha falta de experiência no sentido mais profissional mesmo. Senti a necessidade de fazer mais assistência para adquirir uma metodologia de trabalho e busquei fazer um estágio para aprender melhor o planejamento e a utilização de trucagens e efeitos que filmes publicitários exigiam. Eu ainda tinha pouca experiência nisso. O cinema brasileiro usava pouco os efeitos — era um processo caro para os nossos orçamentos, e na escola nós tínhamos uma mesa de animação, com recursos limitados, que usávamos basicamente para filmar os letreiros (quando não eram feitos na parede). Era uma coisa precária, de escola mesmo.

E, naquela época, quem tinha mais recursos para efeitos e trucagens era a publicidade. Apesar de querer distância da publicidade, pensei: *Vou fazer um estágio para acompanhar o processo de finalização numa produtora dessas, para aprender*. Meu foco era esse: aprender os procedimentos para os efeitos e trucagens, porque eu nunca tive o desejo de trabalhar em publicidade.

Depois de muitas negativas, consegui o estágio numa produtora muito grande que fazia apenas um comercial por mês. Eles tinham orçamentos altíssimos, mas faziam poucos filmes. Eu ia para lá todos os dias, nada acontecia, daí eu ficava lendo algum livro num canto naquela salinha, esperando um filme chegar. E aí chegou um. O montador, feliz da vida, chamou todo mundo para ir à moviola assistir ao material com ele. Depois de quinze minutos, eu era a única pessoa sentada ali. Todo mundo vazou, não tinham paciência. Eu fiquei assistindo até o fim, e ele me convidou para voltar à tarde. Acompanhei o trabalho dele até o final por admiração, sem nenhum vínculo com essa produtora.

Hoje eu o tenho como um irmão, um montador genial, visceral, e que montava publicidade como se estivesse montando cinema. Estou falando de Umberto Martins. Eu ficava arrepiada vendo o cara montar

comercial! Era impressionante. Ele sempre devolveu o material mil vezes melhor do que recebeu. Quando ele saiu dessa produtora e ficou um tempo trabalhando como *freelancer*, me chamou para ser sua assistente, numa época em que não existia esse cargo em publicidade. E me pagava diretamente, com o seu cachê. Algum tempo depois, o Umberto foi contratado e convenceu o dono da produtora a me contratar também. E eu estava meio em pânico, porque isso iria me fixar na publicidade. E a minha relação sempre foi com o cinema. Eu não tinha nada a ver, nenhum interesse, com a publicidade.

Da publicidade para o cinema

Fui salva por um telefonema com convite para ser assistente de montagem num documentário chamado *Orí*, dirigido pela Raquel Gerber. Aceitei, o que me deu um argumento delicado para declinar do convite do produtor. Expliquei para o Umberto, que entendeu e abençoou a minha escolha, e nunca mais voltei para a publicidade. Nem nos momentos de maior dureza de grana eu me arrependi da decisão. Sempre tive certeza de que foi a escolha certa para a minha vida.

Observação

Quando fazia assistência, eu não precisava estar junto dos montadores o tempo inteiro. Basta uma observação do antes e depois do material e você traça uma linha de compreensão do que aconteceu ali. Isso foi muito importante para o meu aprendizado, nem que fosse pelo avesso. Assim, observando, aprendi a desenvolver uma metodologia de trabalho e aprendi tudo o que quero e o que não quero fazer na montagem. Por isso acredito que, como formação, o trabalho de assistente é muito importante.

Você tem que ver tudo, tem que assistir a tudo. Eu faço assim. Gosto de ler roteiro, mesmo que ler roteiro não seja pré-requisito. Sylvio Renoldi, um montador genial, disse uma vez que não lia os roteiros porque as dificuldades de produção do cinema brasileiro provocavam transformações nos filmes, então ele preferia assistir ao material e conversar com os diretores. E Umberto Martins sempre dizia: "O material é o rei".

É o material que vai me guiando. Preciso assistir a tudo com calma, se possível mais de uma vez. Às vezes não dá pelo volume, mas o ideal é que você assista mais de uma vez. É um mergulho em uma nova vida que se apresenta para mim. E, dentro disso, descobrir o caminho, descobrir o trajeto, descobrir o ritmo. Não adianta chegar com algo já preestabelecido, uma metodologia já pré-organizada. Não existe a chave do resultado. Precisamos fazer esse mergulho, precisamos nos perder. Tem uma hora que dá um desespero, que a gente acha que não vai conseguir. Em todo filme! Enquanto não bate esse desespero, eu acho que tem alguma coisa errada. O desespero é a chave. Só a partir dele realmente enxergo o filme e ele se realiza para mim.

No material bruto há uma soma de energias; não é só uma imagem inanimada. Tem a fotografia, tem a direção, tem a direção de arte, tem a atuação etc. Então é a soma dessas energias que vai chegar à minha mão. E eu vou ter que interagir com tudo isso. É um processo de buscar um entendimento que te transforma e cria uma existência para o material.

Nos filmes mais intensos que eu montei, mais consistentes, os

realizadores viraram meus grandes amigos. Amigos essenciais mesmo. A montagem é um instante de muita intimidade. Intimidade de alma mesmo. Na montagem, são você e o diretor sozinhos. Não tem muito para onde fugir. O diretor ou a diretora pode ter o discurso que for que o material bruto pode desmenti-los. Então, eu preciso reconhecer tudo que ele me fala no material, senão não adianta nada. A ressonância no material é muito importante.

Os maiores diretores que eu tive nunca me explicaram nada do filme. Com o Carlão Reichenbach eu falava sobre um monte de coisas, de música, do jornal que ele havia lido de manhã, de filmes que vimos... Mas do filme mesmo, ele só me mostrava o roteiro. Eram roteiros muito bem escritos, uma delícia de ler. Guardo até hoje aqueles roteiros. Ele conversava muito comigo, mas nunca ficava tecendo regras e teorias sobre o material. Ele me trazia, falava coisas muito básicas, e a gente começava a assistir ao filme juntos. Caminhávamos juntos. No primeiro filme (*Alma Corsária*), morri de medo, porque ele já tinha feito uns oito longas e esse seria o primeiro que eu montaria sozinha, e era um sonho trabalhar com ele. Nunca verbalizei, nem para mim, esse desejo de trabalhar com ele. Nos aproximamos naturalmente naquele período pavoroso para o cinema, pós-Collor. A gente se via muito no MIS (Museu da Imagem e do Som), que era um ponto de encontro para os curta-metragistas.

O Carlão sempre foi uma pessoa de muita generosidade, sempre apoiando o pessoal mais jovem. Se deixasse, ele perdia o dia inteiro conversando com você. Ele se esquecia de tudo e ficava conversando, sem pressa. A gente vivia ao redor dele, chegava, sentava-se à mesa, e a mesa crescia em volta dele. Eu ficava quieta, ouvindo, e sempre muito intimidada. Uma vez, montei um curta e o diretor pediu para ele assistir. Assistimos juntos na moviola. Carlão falou, com a maior delicadeza, de algo que precisava ser resolvido no filme. Falou e pronto, nos inspirou para o gesto necessário. Além disso, nos encontrávamos às vezes, em almoços e jantares na casa de amigos em comum. Um dia, Carlão me ligou e perguntou se eu estava ocupada. "Você não quer perder uma tarde na moviola comigo? Eu preciso separar um material que vou usar em um longa", disse ele. Era um material de 16 mm que o pai dele filmou e que ele ia ampliar. E eu fui, no maior entusiasmo, só

por isso. Aí, no final da tarde, depois que a gente separou todo o material, ele falou: "Tem mais uma coisa que eu queria falar com você". Tirou o roteiro de *Alma Corsária* de uma sacola e perguntou se eu topava montar o filme. Ainda bem que eu estava sentada, senão acho que cairia no chão. Aceitei na hora, com a maior felicidade. Depois, à noite, tive insônia, por medo de não conseguir, de não dar conta...

Foi meu grande presente cinematográfico. A partir daí, teve um corte na minha vida, uma alteração total — trabalhar com o Carlão automaticamente te colocava em outro patamar profissional. O orçamento de *Alma Corsária* era muito modesto, mas o filme foi feito com tanto carinho e com tanto cuidado, que não me lembro das dificuldades financeiras que tive na época. Lembro somente o prazer que era estar fazendo aquele trabalho. Naquela época, estava começando a edição de som digital no Brasil, com muita desinformação e muitos problemas. Daí, eu fui consultar o José Luiz Sasso, que ia mixar o filme e que era, e ainda é, uma referência para o som no cinema brasileiro. Eu preparei o filme para a edição de som seguindo exatamente a orientação dele, e passamos todo o processo sem um único problema. Além da mixagem, a edição de som é dele também. Foi um privilégio trabalhar com o seu conhecimento e a sua dedicação — como o filme foi dublado, tivemos um trabalho minucioso, por vezes sincronizando sílaba a sílaba. E muitas pessoas nem percebem que o filme é dublado. Teve também um trabalho maravilhoso do Carlão na direção da dublagem. Eu me lembro de arrepiar de emoção vendo o Bertrand Duarte e o Emílio di Biasi dublando. Na verdade, era uma recuperação da emoção e da construção do momento da filmagem. Um processo de recriação desses três gigantes.

Sutilezas

Tem um momento em que eu preciso ficar sozinha na montagem. É durante o corte final. Claro que o corte final é revisado e o martelo é batido junto com a direção, mas eu preciso desse momento de intimidade. Mas gosto sempre de ressaltar a importância de um entendimento e da cumplicidade com a direção, para chegarmos ao sentido essencial do filme. E eu respeito muito isso.

Em *Garotas do ABC*, tem uma sequência em que acontece um quebra-pau num salão de baile: um cara dá uma garrafada na cabeça da menina, e ela cai no chão. Duas amigas dela vêm em direção a ele — uma tem uma cadeira na mão, e a outra, uma garrafa. Vem uma pela frente e a outra por trás dele. É uma delícia montar cena de pancadaria, pelo ritmo e pela intensidade. Todo mundo tem a violência dentro de si, é um sentimento humano conhecido. Quando mostrei a sequência montada para o Carlão, ele, muito gentil como sempre, me falou que estava legal, mas me chamou a atenção para a necessidade de estender um pouco o tempo de alguns planos para reforçar a troca de olhares entre as duas meninas, porque o mais importante era a cumplicidade entre elas, mais do que a violência da cadeirada. Sempre fico emocionada quando me lembro dessa situação, porque relativiza as nossas certezas e engrandece os muitos sentidos de uma imagem. E é emblemática como conceito de direção. Sou grata a ele por me chamar a atenção e pela delicadeza com que fez isso. É lindo você pensar no cinema dele como uma coisa assim, com várias camadas de entendimento e de inquietação. Tive a felicidade de montar todos os seus filmes seguintes.

Foi durante a montagem de *Alma Corsária* que eu conheci Andrea Tonacci pessoalmente. A gente estava quase acabando a montagem do filme, e o Carlão o convidou para assistir ao filme na moviola, porque tinha uma sequência que homenageava *Bang Bang* (aquela em que a Carolina Ferraz dança no heliporto). Foi uma manhã muito emocionante, nós três choramos de emoção. Quando terminamos *Alma Corsária*, o Andrea me convidou para montar um filme que ele tinha

acabado de rodar parcialmente. Chamava-se *Paixões*. Montamos algumas sequências, mas nunca finalizamos esse filme. A gente usou boa parte dessa pré-montagem em *Já Visto Jamais Visto*, junto de vários materiais que ele filmou ao longo da vida. Andrea tinha muito essa ideia de filmes em processo. Ele filmava muitos materiais que, algum dia, poderiam virar um filme. Ou não.

Esse mergulho, essa convivência com o material, é a possibilidade de um caminho que aparece. A sensação que eu sempre tenho é a de estar andando em um labirinto sem setas, durante muito tempo. Mas, daí, tem uma hora em que aparece uma luzinha ali, e aí eu vou por esse caminho, que me guia até o fim. Na montagem de *Serras da Desordem*, essa convivência foi crucial. Na hora em que me vi com aquela quantidade de material bruto, pensei: *Meu Deus do céu, e agora?* Cada sequência que montava ficava com mais de duas horas. Parecia um pântano que eu pisava e afundava. Foi o tempo de convivência com aquele material, de trabalhar e aparar as coisas até chegar à sequência inicial. Foi um teste para mim. A partir do momento em que eu consegui montar a sequência inicial, comecei a andar no filme.

E foi uma experiência única, maravilhosa (como foram todos os filmes que fiz com Andrea). Luiz Rosemberg Filho dizia que eu virei indígena para fazer essa montagem. Acho linda essa imagem! Porque eu realmente tive que me perder da cidade, me perder do tempo do cinema, me perder de tudo, para apreender aquela vida, aquela natureza que as imagens me traziam. Mas foi um processo árduo, muito intenso e exigente. Quando acabei de montar o filme, caí de cama, peguei uma gripe muito forte, com febre e tudo. A primeira exibição foi na Mostra de Tiradentes, com um processo de discussão muito rico e de entendimento muito bonito do filme. A partir dali, saíram muitos textos e matérias sobre o filme. De certa forma, criou-se um certo crivo ali, na leitura da questão indígena pelo cinema brasileiro. Nunca mais o cinema brasileiro pôde tratar os povos indígenas como tratava antes. Nunca mais!

No ano em que exibimos *Serras da Desordem* em Tiradentes, conheci Edgard Navarro. Meses depois, ele me ligou e me convidou para montar *O Homem Que Não Dormia*. Foi um trabalho feito à distância: eu enviava o material montado via WeTransfer, e depois conversávamos pelo

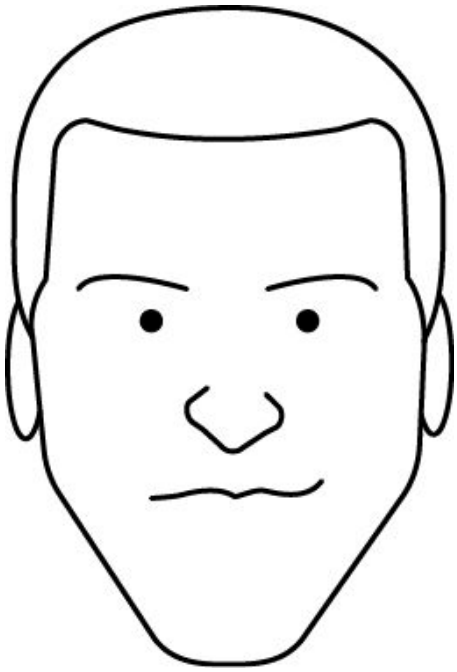
Skype. E, de tempos em tempos, ele vinha para São Paulo para trabalharmos juntos. Edgard sempre montava os filmes dele, mas o decorrer do trabalho dissipou os apegos e conseguimos estabelecer uma parceria com a confiança necessária para que o processo acontecesse bem até o fim, de forma divertida e agradável. Recentemente, fizemos juntos *Abaixo a Gravidade*, que também foi uma experiência bem bonita.

A vida continua me oferecendo boas companhias: Thiago B. Mendonça, Adirley Queirós, Jo Serfaty, Eryk Rocha, e vários jovens realizadores que me energizam e me mantêm o prazer de continuar a trabalhar com o cinema.

Qual é o tipo de cinema em que eu acredito? Ninguém é obrigado a fazer cinema. É tão difícil, é tão complicado... Tem que querer fazer, tem que ser uma coisa muito internalizada na gente. No dia em que eu descobri, um pouco sem querer mesmo, foi revelador. Tem que ser vital para fazer cinema. Não dá para fazer porque é moda, porque é bacana. Isso é bobagem. Tem que ser vital para a gente. É um fazer muito sério. Porque a gente, de certa forma, entra no inconsciente das pessoas. Eu respeito a cabeça de quem vai assistindo ao filme que eu estou montando. Eu não conseguiria fazer filmes desrespeitosos com a cabeça das pessoas, manipuladores, sabe? Nós, do cinema, precisamos ter essa consciência. Você tem que pensar na responsabilidade daquilo que está fazendo, de como está trabalhando a imagem. No fundo, a gente trabalha pensamentos e conceitos. Por isso, precisamos de muita responsabilidade.

---

1 Moviola é uma marca de mesa de montagem (da época em que se montava em película). Em muitos países, tornou-se também uma forma genérica de se referir a esse tipo de equipamento, e não apenas àquela marca. Era constituída por dois rolos (um de entrada e outro de saída), uma série de engrenagens e uma manivela que permitia correr o filme para a frente e para trás. Um visor entre os dois rolos permitia a visualização do material e a escolha do corte.



Daniel Rezende

Tropa de Elite (2007), de José Padilha

O Ano Em Que Meus Pais Saíram de Férias (2006), de Cao Hamburger

Diários de Motocicleta (2004), de Walter Salles

Eu não estudei cinema. Sou formado em publicidade, comecei com filmes publicitários e trabalhei na produtora O2 durante muitos anos. Fiz um monte de coisas: operei câmera em teste de VT, editei teste de elenco, até chegar na finalização. Comecei a finalizar os comerciais que o Fernando Meirelles fazia, até que, depois de um tempo, ele me convidou para montar um comercial. Fui o montador de comerciais dele por três anos e acabamos criando uma afinidade muito grande. Nossos gostos batiam muito. Eu nem era a primeira opção dele para montar *Cidade de Deus*, mas dei a sorte de o universo conspirar e acabei indo para o cinema sem nunca ter editado um curta-metragem sequer. Só tinha feito publicidade e videoclipe.

Na faculdade, passava mais tempo no estúdio de vídeo e na ilha de edição do que na sala de aula. Sempre fui meio autodidata, minha escola mesmo foi assistir a muitos filmes. Quando fui fazer *Cidade de Deus*, não tinha a menor ideia do que era um arco dramático. Eu dominava as cenas menores, sabia contar uma historinha rápida ali. Fazia isso até com certa agilidade. Foi um filme tão atípico, tanto na maneira como o Fernando concebeu a obra como na forma com que toda a equipe o construiu a partir de não atores. Eles não leram o roteiro: as cenas eram na base do improviso. O material era sempre original, não tinha um *take* que era parecido com outro, eram sempre muito diferentes. Então, todas as regrinhas de montagem que,

teoricamente, deveria se conhecer não existiam no filme. E, como eu não sabia delas, acho que talvez tenha me ajudado no processo. Além da simbiose com Fernando, que é um cara que entende muito de montagem, que pensa no cinema, que pensa na montagem como uma coisa muito importante dentro da narrativa. Foi um casamento que deu certo.

Cidade de Deus, basicamente, é dividido em três partes, que Fernando chamava de anos 1960, anos 1970 e anos 1980. A primeira parte era como um filme mais clássico, respeitava algumas regras, ou basicamente todas. Ele respeitou eixo, tinha muito plano aberto, nós contávamos a história para o público entender a geografia. Planos e contraplanos, movimentos de câmera, carrinho, *steadycam*; não tinha câmera na mão. Nesse momento do filme, a Cidade de Deus está se formando e a criminalidade ainda é, de certa maneira, meio ingênua. Eles assaltam caminhão de gás ou entram num motel. Depois, nos anos 1970, quando entra a maconha, com o tráfico, o filme começa a ficar mais livre. Entra a câmera na mão, plano-sequência, começamos a não respeitar tanto as regrinhas. Pulamos eixo mesmo. Na última parte, quando entra a cocaína no tráfico e começa a guerra entre o Mané Galinha e o Zé Pequeno, é o extremo oposto. Só câmera na mão. Não tem plano aberto, apenas câmera colada nos atores e nas atrizes. E a câmera sempre tremendo. Era para passar uma sensação de claustrofobia. Você não entendia muito bem a geografia. Propositalmente, a gente trocava a geografia para dar um pouco a sensação de desnorteamento.

Regras

No cinema não tem regra nenhuma a ser respeitada; aliás, quanto menos regra melhor. Isso era um conceito de *Cidade de Deus* e eu meio que usei e abusei disso na montagem. Mesmo hoje, quase vinte anos depois, com certa experiência em montagem, eu contesto muito todas as regras do cinema. Eixo, por exemplo, para mim é assunto para professor de cinema ter o que dar na aula. Eu não entendo por que as pessoas falam em eixo hoje em dia; não faz a menor diferença se você pula o eixo. O importante é a história. O importante é você estar na narrativa, no personagem. Em *Ensaio Sobre a Cegueira*, também de Fernando Meirelles, o diretor de fotografia Cesar Charlone desnorteava a geografia a partir do momento em que todo mundo fica cego no filme. Então, o que eu mais fazia na montagem era pular o eixo o tempo inteiro para causar uma estranheza, uma montagem esquisita.

As pessoas se acostumam a isso no filme. Esse papo de jogo de futebol, de você colocar a câmera dos dois lados, não acaba nunca. Importante é eu entender quem é o personagem e o que está acontecendo. No momento atual da minha carreira, como diretor, sou o terror do continuísta. Eu adoro pular eixo. Se eu não pulo eixo pelo menos uma vez por dia numa diária de filmagem, não volto para casa feliz. É óbvio que quando estou dirigindo já penso na montagem. Eu já penso na decupagem enquanto filmo. Quando estou no *video assist*, para mim, é como se estivesse assistindo ao material bruto. O diretor que entende de montagem, seguramente, vai gerar um melhor material bruto para o montador; não tenho a menor dúvida disso.

A montagem te dá uma objetividade, no sentido de qual tipo de material você precisa para montar a cena que está na sua cabeça. Você tem uma facilidade de saber o que precisa gerar de material para a ilha de edição. Mas lembre-se de que no set de filmagem existe uma coisa muito orgânica. É um processo vivo, desde quando você se senta para escrever a primeira linha do roteiro até o último toque de mixagem no filme final. Não conseguimos ser tão objetivos, porque é um processo que vai mudando o tempo todo, vai incorporando outras questões. O

filme diz de que ele precisa. Cabe ao diretor ler e entender os sinais. Às vezes, você quer ir para um lado e o filme te joga para outro. Muitas vezes, num set de filmagem, eu sinto como se tivesse um cabresto. Tenho o ouro e o diamante ao meu redor, mas não vejo por causa dessa objetividade. Ao mesmo tempo em que essa objetividade te ajuda muito, é também um exercício diário num set de filmagem, para olhar em 360 graus e ver onde o ouro e o diamante brilham. Você precisa estar aberto para poder enxergar.

Processo

Cidade de Deus começava com a perseguição da galinha e voltava para essa cena depois. Isso já estava estruturado. O roteiro era bem descritivo: acontecia uma galinhada na favela com muito samba, e uma galinha fugia. Evidentemente, é uma metáfora do Mané Galinha lá na frente, que ia ficar encurralado. De alguma forma, a galinha também era uma metáfora para o Buscapé, que ficava ali no meio, entre a polícia e os bandidos. A grande questão da cena é: a galinha tinha que estar encurralada. Por isso filmaram naqueles corredores fininhos, debaixo de um carro. A ideia era essa sensação de claustrofobia. Assisti a todo o material bruto e me perguntei por onde começaria o filme. Essa, aliás, é a grande pergunta da vida de um montador: por onde eu começo? Todo o processo de fazer cinema, assim como tudo na vida, é uma questão de escolha. Nós escolhemos o tempo inteiro.

A montagem é isso. O que a gente faz? A gente escolhe. A gente escolhe o que pertence e o que não pertence ao filme. Costumo dizer que a filmagem gera o material, mas quem transforma aquilo num filme é o montador, junto ao diretor, evidentemente. Todo material filmado não é filme, ele é material. Se ele não entra no filme, não pertence ao filme. Ele pode pertencer ao processo de feitura daquele filme. E muitas das cenas que não entraram são importantes para gerar o material que está no filme. O problema, muitas vezes, não está no material que fica para fora, mas no material que fica para dentro. Se você não consegue gerar bom material para ficar dentro, seu filme não vai ficar bom.

Meu *background*, antes da montagem, vem da música. Fui DJ por muitos anos. Eu vim desse mundo escutando muitas músicas, muitos efeitos sonoros. O som, para mim, sempre foi muito importante na forma de contar histórias, ainda que não fosse tão racional e teórico no início da carreira. Às vezes, eu fechava os olhos e só ouvia, pensando como aquela cena ia soar. Se ela tinha uma música, ou se não tinha, qual era o desenho de som necessário. Assistindo ao material bruto, a cena que mais me impactou naquela sequência inicial de *Cidade de Deus* era a da faca sendo afiada na pedra. Eu meio que me senti um pouco a

galinha. O barulho daquela faca que ia e vinha. Inicialmente, era uma cena que teria música, mas aquilo começou a me guiar. Comecei pela faca. A primeira imagem do filme é a faca.

No processo de montagem, tem sempre dois caminhos que você pode escolher: o da intuição ou o da racionalização. Eu sempre brigo comigo mesmo para ver por onde vou, se racionalizo ou se sigo uma intuição. Nesses anos todos de montagem, quase sempre escolho a intuição primeiro. Na racionalização, você pode voltar quantas vezes quiser, pode voltar sozinho, pode voltar com o diretor, pode voltar com o produtor, pode voltar infinitamente e ficar montando o filme, pensando, racionalizando. Mas, na intuição, você não consegue voltar para ela. Ou você tem, ou não tem. Sempre que eu monto um filme, peço para assistir ao material bruto sozinho e fazer o primeiro corte de cada cena sozinho, de preferência sem que o diretor me diga muito para onde ir.

Apesar de sempre ler o roteiro antes de entrar no filme, quando chego na ilha de edição, deixo o roteiro meio de lado. Geralmente, nem abro, a não ser que venha uma coisa muito diferente ou confusa, aí eu vou ver o que estava escrito lá. Mas, geralmente, não vou para o roteiro. O que vai me conduzir na montagem é o material filmado, pois ele vai me dizer quais são as cenas que existem ali dentro. Eu sempre vou no sensorial primeiro, porque o caminho inverso é muito mais difícil.

Cinema é uma arte orgânica. *Diários de Motocicleta* foi um filme em que o Gustavo Santaolalla me mandou muitas músicas. Eu tinha um CD com cerca de trinta faixas que ele compôs e gravou enquanto lia o roteiro. Nem todas foram usadas no filme, e algumas ele refez depois da montagem. Os temas e a sonoridade desse filme são do tipo de música que eu acho das melhores de todos os filmes em que já trabalhei. Basicamente, porque as músicas foram criadas no processo do filme. Elas não foram feitas antes ou depois, como na maior parte das vezes acontece. Geralmente, eu monto com uma trilha de referência e o compositor entra, lá no finalzinho, perto da mixagem. A trilha de referência é sempre uma faca de dois gumes. É sempre perigoso. Muitas vezes você usa referências, mas, depois, o seu compositor não tem tempo e dinheiro para conseguir chegar a algo parecido. É perigoso também porque você está num processo de montagem que pode durar

até um ano e tem ouvido aquela música referência durante nove meses. Se o compositor te manda outra referência, seu cérebro está programado para entender o diferente como errado. Você ouve uma sonoridade que é diferente da que está acostumado naquele processo e pode pensar que está errado. O compositor fica numa situação delicada, pois pode, inconsciente ou conscientemente, copiar as referências. Isso é um erro! Por isso, o melhor processo é quando o compositor entra antes. Nos filmes da Turma da Mônica, por exemplo, Fabio Goes criou os temas antes de eu filmar. E, mesmo durante a montagem, ele criou mais temas em paralelo, conforme recebia os primeiros cortes.

Cada filme é um filme. Cada filme é uma história e tem uma maneira de ser contada. Por causa da história, por causa do tema, por causa do gênero, por causa do diretor, que tem que trazer a visão dele para aquela história. Por isso, é difícil rotular que um montador é bom para filmes de ação e outro, para comédia. É óbvio que existem pessoas com mais facilidade para alguns gêneros, mas o bom montador é o cara que sabe contar a história, não importa qual ela seja. Geralmente, prefiro contar histórias que eu não tenha contado antes. *Cidade de Deus*, *Narradores de Javé*, *Diários de Motocicleta*, *As Melhores Coisas do Mundo*, *O Ano Em Que Meus Pais Saíram de Férias*, *Tropa de Elite*, *Ensaio Sobre a Cegueira*, *A Árvore da Vida*, por exemplo, são filmes completamente diferentes entre si. Se eu souber como vou contar aquela história, tenho zero interesse em contá-la. Eu gosto daquilo que não sei fazer. Isso me atrai e me instiga.

A montagem não deixa de ser uma manipulação. A gente está manipulando. Cinema é manipulação. A gente conta uma história totalmente mentirosa. Aquilo a que você assiste tem que parecer que está acontecendo de verdade. A pessoa tem que acreditar que aquele ator está vivendo aquele drama daquele personagem para que se emocione e se identifique. Só que a grande sacada é o espectador não perceber que está sendo manipulado, senão não funciona.

Como montador, tenho certeza absoluta de que já salvei inúmeras carreiras de atores e atrizes que poderiam desmoronar. Diferentemente do teatro em que o trabalho de atuação é completo, começa e termina no espetáculo, no cinema ou na televisão depende da edição. O trabalho do ator vai até certa parte, pois está nas mãos do montador. Um

montador ruim pode destruir uma boa atuação. O ator e a atriz não precisam que todos os *takes* deles sejam geniais. Basta uma montagem com a melhor parte da atuação. Cabe ao montador olhar isso e ter essa sensibilidade.

Cidade de Deus concretizou uma conexão com o público. Comprovamos ser possível fazer filmes brasileiros, de qualidade, relevantes, com histórias profundas, e, ao mesmo tempo, gerar interesse no público. *Cidade de Deus* foi uma prova disso. E, se você for olhar bem, não há nada ali no filme que não tenha sido feito antes na história do cinema mundial. Nem em termos de fotografia, muito menos em termos de montagem. Faço uma conexão com *Sem Destino*, com filmes que, dentro do campo da montagem, já tinham sido inovadores muito tempo antes. *Cidade de Deus* teve um acerto geral em todos os setores: roteiro, direção, fotografia. A montagem só precisou não estragar.

Todo mundo que trabalha quer o reconhecimento de seu próprio trabalho, quer que ele seja o melhor possível. Mas eu nunca foquei, na montagem e na direção, em objetivos que não fossem fazer o melhor trabalho possível naquele momento. Eu escolho os projetos pensando num desenho de carreira maior, pois tenho algo a dizer nos filmes. Hoje, temos uma nova geração de cineastas, técnicos e artistas que aprenderam a fazer cinema já no século XXI. Há vinte anos, o mercado era completamente diferente do que é hoje. O nosso mercado de cinema sempre foi baseado nas relações pessoais, de amizade, mais do que nas profissionais. Era sempre o amigo, o conhecido, o cara que tinha bons contatos e quem conseguia fazer novos projetos e levar esses projetos para a frente. O que ele fazia, em si, era menos importante do que ele como pessoa. Isso está mudando. Acho crucial que mude para que a gente vire, realmente, um mercado sério que é feito por profissionais. Um mercado com profissionalismo. Dessa forma, o melhor profissional é o que vai perdurar. E o melhor profissional é o que vai fazer o melhor trabalho.

Narrativas

Eu conhecia o Cao Hamburger da publicidade, com quem tinha feito um ou dois comerciais. Ele me convidou para fazer *O Ano Em Que Meus Pais Saíram de Férias* e fiquei completamente apaixonado pelo roteiro. Achei incrível contar aquela história. Era diferente de fazer. Nunca tinha feito um filme com um protagonista criança que não fosse pesado ou trágico, como *Cidade de Deus*. Contamos uma história de um jeito que a gente não contava muito. Foi uma delícia fazer, um processo em que os meninos também não eram atores; era o primeiro filme de todos eles. No filme *O Ano Em Que Meus Pais Saíram de Férias* foi muito diferente de *Cidade de Deus* porque, apesar de não serem atores, eles leram os roteiros, então sabiam as falas. Foi um filme de construção de tempos, de olhares, de geografia, em que tudo isso era muito importante. Precisei entender todo o conflito daquele menino, esperando os pais que tinham sumido. Era a representação de um país, do que acontecia no Brasil na década de 1970, com a ditadura, com a Copa do Mundo. Essa coisa paradoxal que é o Brasil. Nos piores momentos, a pessoa consegue ficar feliz com um jogo de futebol. Foi um dos filmes mais prazerosos em que trabalhei, cuja trilha musical é do Beto Villares, com quem eu adoro trabalhar. Ele é genial. Já tinha trabalhado com o Cao e o Beto em *Filhos do Carnaval*, uma série da HBO.

Em *Turma da Mônica: Laços* trago um mix do processo de *O Ano Em Que Meus Pais Saíram de Férias* com o de *Cidade de Deus*. Porque é um filme de criança, noturno e na floresta. Escolhi a pior combinação em um filme com a maior cobrança que eu poderia ter dentro do Brasil. Não há nenhum filme em que eu possa imaginar fazer 200 milhões de possíveis *haters*. Ou, se tudo der certo, 200 milhões de possíveis pessoas que ficarão felizes com a visão que a gente trouxe, para fazer a primeira versão, em carne e osso, da Turma da Mônica. Fora a responsabilidade de trazer para a vida esses personagens que já estão no imaginário de várias gerações de brasileiros. Tinha esse agravante: filmar todas as diárias com crianças. Um deles era ator, os outros três nunca tinham

feito um filme como protagonistas. Eles não leram o roteiro e foi tudo feito à base de improvisação, com ensaio no processo de filmagem. Queria trazer naturalidade para eles.

Também tive uma boa história de montagem em *Tropa de Elite* com José Padilha, que me convidou por causa de *Cidade de Deus*. Disse assim: "Olha, quero fazer um filme. Tô te chamando por causa de *Cidade de Deus*, mas quero fazer o inverso do *Cidade de Deus*. Fazer totalmente o outro lado". Apesar de serem muito parecidos na temática, do tráfico, da favela, *Tropa* é outro ponto de vista. Quando ele me convidou, não fiquei muito interessado, porque pensei que já tinha feito esse filme antes. E eu não gosto de fazer a mesma coisa. Quando li o roteiro, entendi o que o Padilha tinha falado. Só que o roteiro, originalmente, não tinha o Capitão Nascimento como protagonista. O Capitão Nascimento era um personagem secundário, aparecia na segunda metade só. Era um filme sobre um cara que iniciava a faculdade, precisava de dinheiro para pagar os estudos e entrava na polícia com o ponto de vista de um virgem, de uma pessoa inocente que não sabe como funciona aquilo. Ele aprendia o dia a dia de um batalhão da Polícia Militar do Rio de Janeiro pelo olhar de quem não conhece aquilo.

José Padilha filmou o que estava no roteiro. A gente montou esse filme. Foram seis meses trabalhando, não sei quantos cortes, e a gente já tinha o filme pronto, que era a história do Mathias contada pelo Mathias. Havia a infância do Mathias com o próprio pai e com o Neto. O pai do Neto havia morrido por causa do pai do Mathias. Tinha todo um *background* ali. A gente mostrou para algumas pessoas e elas diziam a mesma coisa: "O filme é legal, mas demora cinquenta minutos para começar". Isso nunca é um bom sinal! Outra coisa que as pessoas diziam era: "Wagner Moura, grande ator, hein?". Percebemos, então, que justamente a partir dos cinquenta minutos de filme o personagem do Wagner Moura se tornava mais importante. Capitão Nascimento sabia o que queria, enquanto o Mathias, não. É um problema de personagem, na verdade, que ninguém tinha notado. Ele não sabia muito o que queria até chegar no treinamento do BOPE. E a gente não gosta de seguir personagem que não sabe muito bem o que quer. Então, a gente resolveu fazer um teste de trocar o personagem principal do filme,

transformando todo o roteiro sob o ponto de vista do Capitão Nascimento.

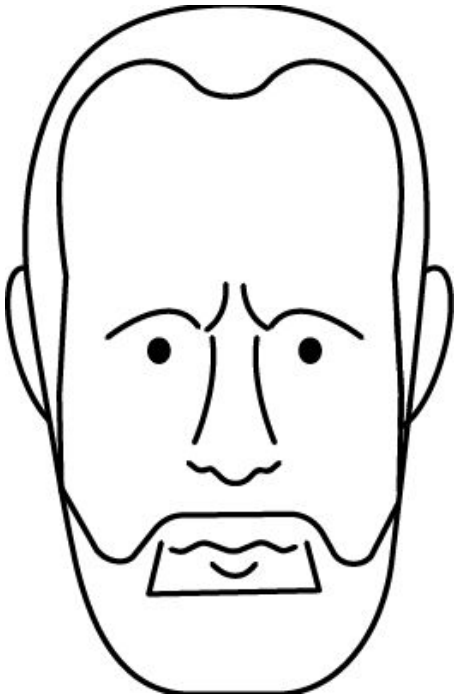
Eu lembro que estávamos numa padaria, eu, José Padilha e o roteirista Bráulio Mantovani. Tivemos essa ideia e fui para o banheiro, onde chorei por quinze minutos sem parar, porque já tinham sido seis meses de trabalho. Voltei, respirei fundo, encaramos juntos o desafio, e o filme virou o que virou. É o primeiro filme na história do Brasil que foi pirateado e se tornou um sucesso antes de ser lançado comercialmente. A gente estava mixando *Tropa de Elite* e na esquina do estúdio já vendiam o DVD pirata do filme. O Capitão Nascimento transcendeu a linguagem do cinema, virando um ícone da cultura pop — com seus prós e contras em relação a isso, claro. Como o Zé Pequeno, de *Cidade de Deus*.

Eu mesmo brinquei com esses dois personagens quando lancei *Bingo: O Rei das Manhãs* como diretor. Fiz algumas pílulas para a internet em que eu tinha o Bingo interagindo com o Zé Pequeno, e o Bingo interagindo com o Capitão Nascimento. Se procurar na internet, você vai achar. Na época do lançamento do filme, eu fiz vídeos em que o Zé Pequeno e o Capitão Nascimento ligavam para o programa do Bingo. Tudo na brincadeira da montagem.

Antes de ter feito *Bingo*, dirigi uma série para a HBO chamada *O Homem da Sua Vida*, cujo montador foi o Marcio Hashimoto. Desde que fiz meu primeiro curta-metragem como diretor, sempre convidei alguém para montar. Nunca quis montar, ainda que eu possa até sentar, pegar uma cena e brincar. Mas quero que alguém olhe o material e fale: "Isso aqui tá uma merda", "Isso aqui não pertence ao filme". Eu gosto muito de ter alguém para oferecer uma visão fresca ao diretor, para repensar o material, um coautor mesmo. Seria burrice da minha parte, como diretor, perder essas virtudes na montagem. O montador é um grande tradutor: tem que ouvir o que o diretor quer atingir e tentar traduzir o que ele falou para o material filmado. Eu não consigo ver o montador como um operador, pois ele não está na ilha operando o que o diretor quer. Ele está traduzindo. Porque, muitas vezes, o que o diretor quer é algo que o material não mostra. O diretor vê o que gostaria de ter feito. Eu já me peguei, como diretor, assistindo aos primeiros cortes com Marcio, e entendendo o que cada diretor com

quem trabalhei passou quando via o corte. É difícil mesmo. Cabe ao montador entender aonde o diretor gostaria de chegar e tentar se aproximar ao máximo disso. Às vezes chega, às vezes melhora, às vezes não chega. Eu gosto dessa dialética.

Geralmente, eu só vejo meus filmes na pré-estreia ou em festivais, depois não assisto de novo. Só ao *Cidade de Deus* eu assisti algumas vezes, seja para dar palestras, seja com meu filho. Foi meu único filme a que assisti com ele, aliás. Eu aprendi com o Fernando Meirelles uma técnica muito boa. Ele fala: "Cara, quando você termina um filme, para de ficar sofrendo por coisas que poderia ter feito melhor. Guarda isso para o próximo. Não fica remoendo. Tem uma hora em que você precisa lançar o filme. Porque, senão, passa o prazo de validade, e você não vai conseguir melhorar. Só vai conseguir piorar".



Eduardo Escorel

Santiago (2007), de João Moreira Salles

Cabra Marcado Para Morrer (1984), de Eduardo Coutinho

Macunaíma (1969), de Joaquim Pedro de Andrade

O cinema sempre fez parte da minha vida porque era muito valorizado em casa, tanto pela minha mãe como pelo meu pai, que acompanhavam cinema e assistiam aos filmes com amigos. Desde muito cedo, quando morei nos Estados Unidos, eu ia sozinho ao cinema com minha irmã, a partir de uns 5 anos de idade. Era uma época em que não se trancavam as portas das casas e em que duas crianças de 5 e 6 anos podiam andar quatro quarteirões até o cinema do bairro para assistir a um filme. Eu me lembro dos dois primeiros filmes que vi com meu pai nessa época. A primeira sessão de cinema a que se assiste com o pai é uma coisa de que não se esquece. E, depois, adolescente, esse contato com o cinema, como espectador, continuou. Até que começaram a aparecer no jornal notícias e críticas de que um grupo de jovens brasileiros estava fazendo seus primeiros filmes. Críticas, na época, especialmente no *Jornal do Brasil*, que era um dos mais importantes do Rio de Janeiro. Meu pai, no início da década de 1960, foi chefe do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores e era responsável pela comissão que escolhia os filmes que iam para os festivais internacionais. Às vezes, eu ia com ele assistir aos filmes. Isso, aos poucos, foi gerando esse meu interesse em fazer cinema, basicamente porque parecia uma coisa possível. Havia jovens falando de seus primeiros filmes. Me refiro à primeira geração do Cinema Novo, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade...

Quando eu tinha 17 anos, em 1962, veio ao Rio de Janeiro, patrocinado pela Unesco e pelo Itamaraty, um cineasta sueco chamado Arne Sucksdorff dar um curso, no qual eu me inscrevi. A primeira geração do Cinema Novo já não estava participando mais desses cursos, pois já haviam se formado diretores, mas tinham certa relação com quem ainda os cursava. E, um pouco por causa dessa experiência, eu conheci esses diretores. Também graças a isso, tomei contato com três novidades na época: a câmera de 35 mm, um gravador Nagra de som, e a mesa de montagem Steenbeck, doada pela Unesco. Essa foi uma das primeiras máquinas mais modernas de edição, quando se passou da "máquina de costura" para a "Mercedes-Benz". O que existia antes eram as moviolas, muito difíceis para quem não estava habituado, nas quais editei vários filmes. Mas a diferença era gritante. Trabalhar com a Steenbeck era outro nível.

Depois do curso, prestei vestibular para física e arquitetura. Até comecei a cursar física em 1964, mas já tinha sido mordido pelo cinema. Abandonei a arquitetura, abandonei a física e comecei a trabalhar com cinema. O ano de 1964 foi muito difícil por causa do golpe militar. Inclusive para a universidade, para os estudantes. O ambiente na física, que era na Nacional de Filosofia, lá na avenida Antônio Carlos, estava péssimo. Vários professores tinham sido cassados e o cinema passara, evidentemente, a ser uma opção. Eu já tinha 18 anos e considerava o cinema mais atraente. Morava sozinho no Rio com o Lauro, meu irmão, cinco anos mais jovem do que eu. Não tínhamos a pressão paterna, pelo menos de corpo presente, para continuar a estudar, digamos assim. Havia por correspondência, por amigos de nossos pais. A pressão existiu por cartas. Tanto que, quatro anos depois, já profissional de cinema, voltei à universidade para cursar sociologia na PUC. Me graduei em sociologia, já sentindo as dificuldades que eu teria para fazer cinema se não estudasse um pouco, se não tivesse outro tipo de experiência. Não só especificamente do curso, mas do que os estudos geram em termos de conhecimento ou de interesse pelo Brasil.

No início, o som

Por causa da minha habilidade com o gravador de som — adquirida no curso do Sucksdorff —, fui convocado por Joaquim Pedro de Andrade para fazer o som direto para *Garrincha, Alegria do Povo*. No último dia de filmagem, final do campeonato carioca de 1962, Botafogo e Flamengo, Botafogo ganhou de 3 × 0, e eu passei horas no Maracanã gravando sons ambientes: no vestiário do Botafogo, no meio do campo, no meio da torcida. Apesar de o filme ter sido chamado de documentário verdade (cinema-verdade)[2] — até no cartaz tem essa frase —, não havia equipamento para fazer som direto sincronizado, a não ser em estúdio. Só havia duas únicas sequências com som direto, uma delas no consultório médico com a radiografia das pernas do Garrincha; o resto foi todo filmado sem som. Todos os sons do filme foram editados depois pelo Nello Melli, um editor argentino muito atuante nessa primeira fase do Cinema Novo. Ele tinha trabalhado com o Carlos Hugo Christensen na Argentina, na Venezuela e, depois, no Brasil. Eu conversava muito com ele no laboratório, e meu pequeno conhecimento sobre gravação me permitiu participar de algumas filmagens. Já estava um estágio adiantado em relação a muita gente por isso — tanto que fui trabalhar novamente com Joaquim Pedro, dessa vez como assistente de direção em *O Padre e a Moça*, no início de 1965. Depois das filmagens, ele me chamou para montar o filme com ele. Nós montamos e foi o primeiro longa-metragem que eu assinei como montador. Assinamos juntos, e eu virei montador por isso.

O único montador jovem, embora mais velho do que eu, ligado a esse grupo, era João Ramiro Mello, que montou *Menino de Engenho*. Ele veio da Paraíba e era ligado ao Vladimir Carvalho. Os outros montadores dessa época eram de outra geração, mais velhos. Vinham da Atlântida (produtora), basicamente. Trabalhavam na Herbert Richers, como o Rafael Justo Valverde, que montou *Deus e o Diabo Na Terra do Sol* e O *Assalto Ao Trem Pagador*. Ele tem uma filmografia de montagem enorme, assim como Nello Melli, e já estava estabelecido. Ambos tinham outro tipo de formação e eram mais velhos do que os diretores. Então, havia

aquela questão de concepção, de qual era a maneira correta, não só de montar, mas de filmar também. E, naturalmente, os jovens iconoclastas do Cinema Novo surpreendiam muito o Nello e o Rafael. Então, era muito mais fácil, para aquela geração de novos diretores, trabalhar com alguém como eu, que não sabia nada. Quem não sabe nada está disposto a tudo, certo? Joaquim e Glauber podiam me propor qualquer coisa que eu não tinha uma concepção prévia de como o filme deveria ser feito ou de como deveria ser montado. Especialmente depois de *Terra Em Transe*. Pelo fato de ser um filme do Glauber e pela repercussão que teve, eu virei uma espécie de montador oficial do Cinema Novo. Montei filmes de vários diretores e, durante dez anos, de 1965 a 1975, era um montador profissional, editando um filme atrás do outro e, em certos momentos, três filmes ao mesmo tempo. Montei *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, *Os Herdeiros* e *Macunaíma* ao mesmo tempo. Tinha três turnos de trabalho. Isso se modificou muito quando dirigi meu primeiro filme de longa-metragem em 1975, o *Lição de Amor*.

Formando ou desencaminhando?

Não sei se formando ou desencaminhando, mas tive vários assistentes. Eu sabia tão pouco que demorei muito para aprender a organizar o trabalho de modo a tirar o maior proveito possível da colaboração de um assistente. Na época em que o trabalho era muito mais braçal do que intelectual, o assistente podia dar uma contribuição enorme, tinha muita coisa para fazer. Amauri Alves foi o meu assistente em vários filmes e gostava de trabalhar de madrugada. Em *Terra Em Transe*, o Mair Tavares começou a trabalhar comigo. Anos depois, a Idê Lacreta foi minha assistente. Quando passei a trabalhar como diretor, convidei o Gilberto Santeiro para montar meus filmes. Montei poucos filmes meus, como *Bethânia Bem de Perto* e *Visão de Juazeiro*. Só no fim da década de 1990 voltei a editar um pouco mais, depois da informatização do processo, da digitalização. Aí eu passei a trabalhar com outras pessoas operando e editando comigo.

Montar *Terra Em Transe* foi uma espécie de presente dos deuses, digamos assim. Basicamente porque *Deus e o Diabo Na Terra do Sol*, filme anterior de Glauber Rocha, foi uma das razões pelas quais eu abandonei a universidade; porque havia, no filme, um pouco dessa promessa de que o mundo iria mudar, de que o sertão viraria mar e o mar viraria sertão. Era a expectativa de uma revolução que estava no horizonte. E que não veio, né? Veio o golpe de 1964. Por isso, dois anos depois, quando tocou meu telefone e o produtor Zelito Viana me perguntou se eu queria montar o *Terra Em Transe*, aceitei na hora. Nello Melli tinha se demitido no primeiro dia de montagem, quando assistiu aos copiões[3] e ficou de tal maneira horrorizado que foi embora, deixando o Glauber na mão. Eu já tinha trabalhado com Glauber em *Maranhão 66*, fazendo o som direto do filme. Montar com Glauber Rocha era radicalmente diferente de montar com Joaquim Pedro de Andrade, que tinha um processo mais usual, que as pessoas "normais", digamos assim, adotam. É um processo de aproximações sucessivas. Você escreve um roteiro, faz diferentes versões, vai aperfeiçoando aquilo. Aí você filma a partir do roteiro. Na filmagem também ajusta um pouco as coisas e, quando

monta, segue o roteiro e aquilo que filmou. É como se esse processo fosse um funil, até chegar a alguma coisa que você acha que seja um filme. Glauber não trabalhava assim, era um processo de criação e recriação permanente. *Terra Em Transe* teve vários roteiros, cada um diferente do anterior. Então o próprio roteiro sofria, pois, quando ele filmava, não seguia o roteiro. Era quase um novo filme ao filmar. E, de novo, na montagem, estava aberto para fazer o filme que parecesse possível com aquele material. Isso, para quem está começando, em que tudo é possível, tudo é permitido, todas as experiências são válidas, é maravilhoso. Nós inventamos, durante a montagem, um neologismo para radical: dizíamos que, quanto mais parabolizasse a montagem, melhor. Então, quando tínhamos dúvida se estava funcionando ou não, parabolizávamos tudo. Parabolizar era virar de cabeça para baixo, inverter os planos, repetir os planos. Não havia uma definição clara. Glauber tinha a concepção de que o filme começava vindo do mar para a terra, mas esse plano não tinha sequer sido filmado. Exatamente como ia começar? Seria em *flashback* ou não seria? Tudo isso estava em aberto.

Foi uma montagem muito longa, na Steenbeck instalada na ESDI da rua Evaristo da Veiga, numa sala em condições difíceis e com ar-condicionado precário. Foi chegando o verão e, com ele, o racionamento de energia. No meio do trabalho, de repente, cortavam a luz na cidade inteira. Não tinha o que fazer, apesar do prazo para a conclusão do filme, porque Glauber queria inscrever em Cannes. Tinha questões políticas também: agentes do DOPS indo até a produtora pedir o roteiro. Não se sabia que consequências isso podia ter ou não. Eu saí de *Terra Em Transe*, de alguma maneira, formado, capaz de montar um filme, apesar de achar que minha formação não tenha acabado até hoje. Me curei em termos de vanguardismo, pois, de certa maneira, ter montado *Terra Em Transe* moldou meus trabalhos de ficção posteriores, sem nenhuma intenção vanguardista. Eu tinha um pouco a sensação de que não precisava mais fazer aquele tipo de experiência, e olha que ainda montei outros filmes do Glauber: *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*; *O Leão de* Sete *Cabeças*, em Roma; depois, fui para Barcelona e montei *Cabeças Cortadas*. Foram quatro filmes, feitos entre 1966 e 1971, tão marcantes que nós ainda estamos falando deles cinquenta anos depois.

Cabra Marcado Para Morrer

Eu não conhecia bem o Eduardo Coutinho quando ele fez a primeira filmagem, em 1964. Mas, depois, quando a filmagem foi interrompida,[4] passei a ter um contato mais próximo. Quando ele retomou a filmagem, em 1981, eu já estava montando poucos filmes, pois me dedicava mais a dirigir ficção: *Lição de Amor*, *Ato de Violência* e um curta chamado *O Arremate*, que faz parte do longa *Contos Eróticos*.

Em 1981, depois da filmagem dele no Nordeste, o filme tinha virado um documentário, feito em 16 mm, colorido. Coutinho voltou com umas nove horas de filmagem. Ele trabalhava no *Globo Repórter* desde 1975 (no qual permaneceu até 1985), e o início da montagem foi feito com ele batendo ponto na Globo todo dia. A sincronização do material — que na época era uma etapa importante, porque o som era gravado separado, transcrito, e só depois sincronizado — trabalhando de noite no *Globo Repórter* como montador. E, comigo, por mais dois anos, com grandes intervalos. Tanto ele como eu tínhamos muitos outros compromissos profissionais. Eu mesmo fiz três documentários nos intervalos da montagem de *Cabra Marcado Para Morrer*, que terminamos no final de 1983.

O filme apresentava duas grandes questões colocadas na montagem: a primeira era tornar minimamente compreensível todo aquele processo, que não era uma coisa tão simples de fazer (filmagem feita em 1962, na UNE Volante; filmagem de um filme de ficção interrompida; um documentário iniciado em 1981; tudo isso gravado em lugares diferentes, fazendo o espectador comum ter dificuldade de se situar: João Pedro Teixeira foi assassinado na Paraíba, mas o filme foi feito em Pernambuco). Essa equação é uma das questões que muitos documentários enfrentam: tornar a história compreensível. A segunda questão era que havia no filme duas histórias: da Elisabeth Teixeira e da vida dela, e do Engenho Galileia, onde o filme de ficção foi, inicialmente, filmado. Mas o Engenho Galileia, em Pernambuco, em Jaboatão dos Guararapes, arredores de Recife, não tinha nenhuma ligação com o João Pedro Teixeira e o episódio da Paraíba. Como então

contar essas duas coisas? Isso, em parte, nos ocupou algum tempo até conseguirmos equacionar tudo. A solução encontrada foi muito simples, em grande parte facilitada pelo fotógrafo Edgar Moura na filmagem em 1981: a projeção sendo preparada no terreiro da casa do João Virgínio, com um projetor 16 mm sendo montado para uma projeção do material de 1964. É a sequência que abre o filme e a chave que nos facilitou ir e vir no tempo e poder usar essa projeção para Elisabeth Teixeira, feita no Maranhão, a centenas de quilômetros de distância.

A outra preocupação do Coutinho era curiosa: ele tinha um grande problema em aparecer; preocupava-se com isso. E, apesar de ter tido a consciência de que ele era personagem do filme (e ter feito questão de levar duas câmeras, uma operada pelo Edgar e outra pelo Nonato), dizia, até o fim da vida, que tinha me chamado para montar o filme porque queria dosar bem as aparições dele. Havia, também, uma questão de excesso de personagens, porque Coutinho se sentia moralmente obrigado a buscar e filmar todos os participantes da filmagem de 1964. Inclusive, alguns que tinham tido uma participação praticamente irrelevante, crianças de 5 ou 6 anos, filhas de personagens que apareciam. Ele foi procurar cada uma delas e conversou com todas. Até se convencer de que a gente tinha que centrar um pouco o foco na família do João Pedro Teixeira, na Elisabeth e no João Virgínio, em Galileia.

Poucas pessoas tinham fé em *Cabra Marcado Para Morrer* durante os dezessete anos em que ele ficou interrompido. Poucos imaginavam que aquele filme poderia ser concluído, além do Coutinho, que sempre manteve essa convicção de que um dia terminaria aquele filme e que superaria o estigma do cineasta que não tinha filme. Coutinho foi, durante quase vinte anos, um cineasta sem filme, o que é um estigma pesado. Fez algumas coisas meio incipientes, mas tinha aquela história do filme interrompido pesando. Quando *Cabra Marcado Para Morrer* começou a ser exibido, a dimensão que adquiriu e o reconhecimento que teve foi muito além de qualquer expectativa. Eu acho merecido. Mesmo em retrospecto, eu acho que se mantém relevante. É um dos filmes dos quais eu participei que envelheceram bem.

Macunaíma

Acho que *Macunaíma* também envelheceu muito bem. Uma vez mostrei uma sequência de *Macunaíma* no Museu de Arte Moderna e ela foi aplaudida. Entre vinte e tantos filmes que exibi, foi a única sequência aplaudida na hora em que foi exibida. É uma cena muito marcante, com um ente fantástico da floresta que se chama Curupira, feito pelo Rafael de Carvalho. Ele corta um pedaço da própria perna e dá para o Macunaíma comer. Macunaíma come a fatia da perna do Curupira e, através da perna, o Curupira o persegue para comê-lo. E ele grita: "Carne da minha perna!". E a carne responde de dentro da barriga do Grande Otelo. É uma sequência muito marcante por várias razões. Curiosamente, foi por causa dela que o Nello Melli, de novo, pediu demissão da montagem do *Macunaíma*. Quando ele viu aquela coisa sanguinolenta, teve horror. O filme foi montado no Museu de Arte Moderna, e o Joaquim descrevia que o Nello levantou e saiu da sala andando pelo aterro em estado de choque. Aconteceu a mesma coisa que já tinha acontecido anos antes. Não comecei montando *Macunaíma* porque, circunstancialmente, eu montava já outros dois filmes: *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* e *Os Herdeiros*. Joaquim queria apresentar *Macunaíma* no Festival de Veneza e me ligou achando graça da situação. Achou engraçado o Nello ter abandonado a montagem por causa daquela sanguinolência que existe no *Macunaíma*.

Eu já tinha filmado, com Joaquim Pedro, o velório de Edson Luís — que tinha sido assassinado — na Assembleia Legislativa. Havia uma comoção muito grande na cidade e, na saída, voltando para casa, Joaquim me sugeriu que eu filmasse no dia seguinte o cortejo e o enterro. Eu fui sozinho e filmei. Tem uns planos do alto em que é possível ver o Joaquim. Ele ia nas manifestações de paletó e gravata porque achava que era uma defesa contra a polícia, que a polícia respeitaria mais um manifestante de paletó e gravata. Então, ele está lá, de paletó e gravata nas imagens. Ele já tinha tido a experiência de ser preso, em 1965, num episódio conhecido como "Os 8 do Glória".

Leon Hirszman era da mesma família de Joaquim Pedro. Muito

racionais, filmes muito planejados, roteirizados, decupados previamente, disciplina muito grande. Os filmes que eu montei com ele, *Nelson Cavaquinho*, *São Bernardo* e *Eles Não Usam Black Tie* são muito decupados, com um minucioso *storyboard*, que existe até hoje, filmado plano a plano. Joaquim não era muito de fazer *storyboard*, mas fazia gráficos, desenhava, fazia uma planta baixa, uma decupagem em cima de uma planta baixa da locação, e seguia aquilo realmente. Era um processo de ir se aproximando da forma final.

Da moviola ao computador

Foi uma etapa muito traumatizante, a não ser para quem já estava habituado a trabalhar na televisão, em que tudo já estava informatizado. Para nós, que trabalhávamos com película, os problemas de fazer e refazer eram normais. Quando começou a informatização, por algum tempo, ficou impossível fazer e refazer. Depois, com a digitalização, isso foi muito facilitado. A montagem deixou de ser uma conquista extraordinária. A montagem deixou de ser um trabalho braçal e passou a ser um trabalho intelectual. Eu nunca me animei muito a entrar na questão da operação e em todas as questões muito trabalhosas que existem ligadas a isso. Em parte, porque nunca pretendi me dedicar integralmente a isso. Passei a montar pensando mais na montagem, refletindo na montagem, sem me envolver com tudo que há de técnico. Por isso, trabalho sempre com um editor ou um assistente. Em cada situação é diferente, há diferentes pessoas operando comigo. Edito sempre em dupla. Para mim, o trabalho ficou bem mais interessante e mais divertido. É claro que depende do filme, depende do diretor, da relação que você tem com o diretor. Abriu-se um campo que antes não existia. A possibilidade de você editar diferentes versões de uma mesma sequência. Isso é uma coisa banal hoje em dia, e pouquíssimos filmes poderiam se dar ao luxo naquela época, principalmente aqui no Brasil, de editar diferentes versões em película. Era uma versão ou você desistia dela. Editar e guardar diferentes versões de uma sequência, para depois decidir como fazer não era possível.

O acesso aos programas de edição se democratizou muito, foi muito difundido, e passou a ser um trabalho que pode até ser feito a distância, em diferentes circunstâncias. Eu mesmo já editei um pouquinho estando em Portugal e minha parceira, em São Paulo. De noite a gente combinava um Skype, via o que ia fazer, e ela fazia daqui. No dia seguinte, a gente fazia uma nova reunião. E funcionou. Não foi durante muitos dias, mas funcionou bem. O trabalho pôde prosseguir. Isso, com película, seria difícil.

O ambiente da sala de montagem e da ilha de edição não são tão diferentes assim, a não ser nesse aspecto de precariedade que a sala de montagem tinha, talvez meio apertada demais até. Tinha todo o material, rolos e rolos e rolos, latas e latas e latas. Cada vez que você tinha que procurar alguma coisa, precisava voltar ou rebobinar o filme. O processo era muito diferente. Muito mais lento. *Terra Em Transe* a gente montou durante seis meses. Num processo organizado de uma montagem digital, não poderia ter levado tanto tempo assim.

Mesmo *Cabra Marcado Para Morrer*, com sete meses de edição, tinha, ao todo, só treze horas de material. Quando você pensa hoje em dia, um filme normalmente tem cem horas de material bruto, o que tem vantagens e desvantagens muito grandes. Antigamente, você era obrigado a ser mais seletivo no momento da filmagem e há uma grande vantagem nisso. Porque o material que vem já é, a princípio, selecionado. Hoje em dia não há essa obrigação: grava-se muitas vezes, bem aleatoriamente, e, dessas cem horas, joga-se fora, com facilidade, noventa. A coisa começa a ficar séria quando você tem só dez horas para montar um filme de duas horas.

Muitas vezes, o lixo, o material descartado, é a melhor parte dos filmes. Uma expressão que se usa, "eu vou limpar o material", devia ser colocada entre as piores frases que se pode dizer. Devia ter proibição do Vaticano, a edt. devia proibir essa frase de ser usada. Porque quando você "limpa o material", muitas vezes joga fora o que o material tem de melhor. E há uma sensação de que o material bruto parece melhor do que o resultado que a gente obtém depois de montar. O material bruto tem alguma coisa, meio misteriosa, talvez de espontaneidade, de imprevisto, de improvisação, que é muito interessante. Os trabalhos mais recentes que eu tenho feito são assim, tanto os dois filmes do João Moreira Salles, *Santiago* e *No Intenso Agora*; quanto alguns filmes que eu dirigi, especialmente a série sobre o Estado Novo. A sequência inicial de *Imagens do Estado Novo 1937-45* é de uma ressaca na praia do Flamengo, nos anos 1920. Ela está no filme exatamente como foi filmada em 1929; como está preservada num arquivo estadunidense, eu não tirei nada. Nós pedimos a sequência inteira, tem os véus, os *flashes*. E está exatamente assim. A ideia de "limpar o material" é um pouco a ideia que vem de uma concepção de uma linguagem que tenta não se impor

ao espectador, que tenta ser transparente. É uma ideia meio absurda, né? Porque teria que existir um espectador ideal que veja o filme, sem perceber que aquilo é uma obra feita de pedaços não relacionados entre si. Há um elemento importante a preservar, que é justamente a natureza do processo da feitura do filme, sem que vire um dogma. O perigo é que isso já está virando moda, já está ficando chato. Há exemplos muito recentes — a meu ver, desastrosos — de diretores que fazem questão de aparecer e prejudicam visivelmente o próprio filme. Porque não há nenhuma necessidade, naquele filme, de ele aparecer; só é um elemento de perturbação, não acrescenta nada ao filme. Ele não tem, pessoalmente, participação naquilo que está sendo narrado. Essa presença se justifica? É preciso que o diretor apareça em cena? Mesmo que seja apenas com a voz, interagindo com os personagens? Há envolvimento pessoal do diretor no que ele está dizendo? Muitas vezes, não tem. Muitas vezes, você faz um filme, conta uma história sem que haja uma experiência pessoal sobre aquilo.

Método

Será que o material, seja de ficção, seja de documentário, é manipulável de diferentes formas e pode (ou não) resultar em diferentes filmes? Existe uma convicção mais generalizada de que sim, de que é possível, especialmente no caso de um documentário. Num filme de ficção ele vem mais direcionado pelo roteiro, pela filmagem. Variações podem ocorrer, mas acho difícil imaginar, no caso de filme de ficção, dois ou três filmes muito diferentes entre si, partindo do mesmo material bruto. Diferenças podem ocorrer, mas não tão relevantes. No caso do documentário, pela quantidade de material, pelo caráter mais ou menos aleatório de gravação, esse campo se amplia. Mesmo no caso de um documentário, de alguma forma, existe um direcionamento de quem pensa o filme de maneira mais ou menos deliberada; mesmo que seja apenas mentalmente, há um pouco de direcionamento do que se vai filmar. No momento da filmagem, diretor, câmera e fotógrafo estão, também, fazendo escolhas: "Vou filmar daqui, vou filmar mais de longe, vou filmar mais de perto, vou filmar de trás, vou filmar de frente". Tudo é direcionamento. Desde a ideia do filme até as decisões que dão forma à ideia, tudo está impresso no material bruto. Algumas vezes o próprio diretor não tem muita clareza, especialmente quando é uma quantidade de material muito grande; por isso, o papel principal do montador, no caso do documentário, é decifrar esse enigma. Procurar entender que filme o diretor quer fazer. Procurar perceber até que ponto o material permite fazer o que o diretor quer fazer. Porque nem sempre isso acontece. Às vezes, o diretor tem um filme na cabeça, mas o material que ele te apresenta não oferece a possibilidade de fazer aquele filme.

Montar um filme de ficção é como um passeio no parque, especialmente para quem já montou alguns documentários. É um processo muito simples; para mim, sem dificuldade nenhuma. Na montagem você faz, basicamente, duas operações: você escolhe e você combina. Se escolhe bem e combina bem, o resultado vai ser bom. Não tem nada além disso. No caso do documentário, há outras exigências, como definir como o filme começa e como o filme acaba, logo de início.

Faço uma analogia ao que acontece quando se viaja. Quando viajamos, queremos saber de onde partir e aonde chegaremos, além de o que será permitido fazer no percurso. Na montagem, acontece algo semelhante. É preciso definir de onde você vai partir e, dependendo de onde quer chegar, a montagem vai mudar, vai influenciar o resultado. Eu passei a gostar e tentar, cada vez mais, montar os filmes fora de ordem. Mesmo os filmes de ficção. Uma das grandes armadilhas da montagem é você se acostumar com o material e com a montagem. O que é difícil evitar — muito difícil —, mas, quanto mais tempo você puder prolongar a sensação de novidade, a sensação de surpresa, melhor será o resultado. Montar totalmente um documentário fora de ordem é a melhor maneira de prolongar essa surpresa, principalmente em filmes com quantidades gigantescas de material. A montagem busca um diálogo e uma narrativa com um espectador hipotético. Não é para você, não é para o diretor.

Há uma medida justa que devemos procurar na montagem para não ser redundante. Certas coisas não devem ser explicitadas, mas precisam ser percebidas e entendidas. Como fazer isso é um exercício de erro e acerto. O processo todo da feitura do filme é, em grande parte, um esforço de falar de certas coisas sem ser literal. Porque o mundo literal é mais do jornalismo, da publicidade, daquilo que trabalha com ideias que têm que ser explicitadas, repetidas infinitamente para as pessoas absorverem. No terreno do filme ficcional e do filme documental, essas operações são mais delicadas, mais sensíveis. Filmes não são feitos para serem explicados. Há muita coisa que o espectador vê no filme que o diretor não tinha imaginado, basicamente porque os filmes dependem muito da circunstância, do contexto no qual são vistos. É o famoso exemplo da cidade de Brasília, projetada pelo Lúcio Costa e pelo Oscar Niemeyer para ser uma cidade democrática e que virou a sede da ditadura. Os filmes são um pouco assim também. Você os faz com determinada direção, determinada intenção; e, de maneira geral, são recebidos, absorvidos e entendidos de modo diferente.

Santiago

Santiago foi a única vez, nesses anos todos, em que um diretor adotou uma tática para eliminar a pressão que há na montagem: João Moreira Salles começou dizendo que nós não tínhamos nenhuma obrigação de fazer um filme. Se desse para fazer um filme daquele material, ótimo. Se não desse, não tinha importância. Era um mecanismo de defesa, até porque ele já tinha tentado e desistido. Era um sinal de inteligência dele, de descomprimir o trabalho. Foi a montagem mais divertida que eu fiz, principalmente em termos de ambiente da ilha de edição, totalmente descontraído e com três pessoas de três gerações diferentes: eu, o ancião; João, uma pessoa de meia-idade; e Lívia Serpa, uma menina que podia ser minha filha. Foram três gerações em confronto, no sentido construtivo. Às vezes concordando, às vezes discordando. Lívia, naturalmente, era a mais radical, sendo muito exigente e rigorosa nas propostas. Foi um momento de felicidade.

As imagens e os sons não valem apenas pela sua aparência. Elas têm um sentido mais profundo do que a aparência. É preciso, justamente, decifrar esse enigma nas imagens. É uma coisa que vem do Chris Marker, do Harun Farocki, especialmente em *Videogramas de Uma Revolução,* e que, depois, eu e João desenvolvemos em *No Intenso Agora*. Minha proposição inicial em *Imagens do Estado Novo 1937-45* era uma indagação: É possível fazer um filme sobre o Estado Novo usando imagens que foram geradas para fazer propaganda do Estado Novo? É um pouco essa interrogação que tem presidido esses filmes. Werner Herzog também tem ido por esse caminho, de busca por um sentido além das imagens, como fez em *O Homem Urso*.

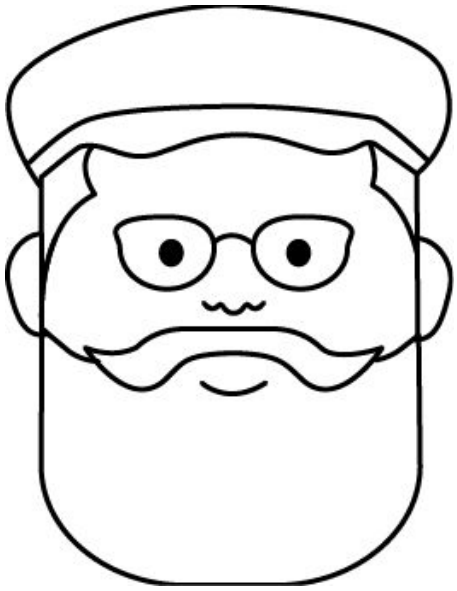
Mas eu confesso que pequei. Eu brutalizei muitos filmes de arquivo que montei, por inconsciência de que isso pudesse ser uma questão importante. O material de arquivo é como uma citação literária. Você não faz uma citação literária e embaralha as frases como quiser. Você pode eliminar trechos, e existe uma convenção de como indicar que os eliminou. Você não saca um texto de um autor, põe entre aspas embaralhado e misturado, e junta um pedaço de uma coisa dita no

capítulo 1 com uma coisa dita no capítulo 10 do livro. Se você vai citar filmes que têm autoria definida e é obrigado a tirar um trecho no meio, precisa indicar isso de alguma forma, com um trecho sem imagem, um trecho preto, com algum sinal de que eliminou um pedaço ali; tentar preservar a marca de origem, a intenção de origem daquilo e respeitar quem fez daquela forma, já que você está utilizando.

A prática do cinema, desde sempre, é de vandalizar os filmes. Um exemplo clássico é o filme da Leni Riefenstahl, de 1934, *Triunfo da Vontade*, de propaganda nazista. Quando os Estados Unidos entraram na guerra, ele foi usado para explicar aos americanos por que eles estavam entrando nela. Foi usado no sentido inverso. *Triunfo da Vontade* é um exemplo de filme vandalizado de todas as formas; talvez seja o filme mais vandalizado da história do cinema. Mas essa prática não é reconhecida por Jean-Luc Godard quando ele faz, por exemplo, *História(s) do Cinema.* Ele não está propriamente interessado na história do cinema no sentido de uma antologia de trechos. Ele não está preocupado com datas, nem com a identificação de quem é aquela cena. Ele se dá o direito de usar livremente o material, num processo de associação livre de imagens. Umas coisas se ligam às outras porque ele acha que se ligam. Para nós, que fazemos cinema, é muito interessante, mas acho que apresenta uma questão. Quando você usa material jornalístico, ou sem autoria conhecida, pode ter um grau maior de liberdade. Muitas vezes, é um material bruto que nunca foi editado. Mas, especialmente, em filmes de ficção e documentários em que se pega um trecho do filme, eu tendo a achar que se deve respeitar o trecho e indicar as alterações. Se você foi obrigado a fazê-las, indicar de alguma forma que alterações fez. Mas eu, certamente, sou apedrejado e continuarei a ser apedrejado por ter essa ideia.

Eu não acredito que a montagem salva filmes; pelo contrário. Acredito que a montagem possa estragar e prejudicar um filme. Fazer um filme carece de um processo de mediação, de conquista de adesões. Ninguém faz um filme sozinho. Há todo um processo de conquistar aliados. Fazer um filme é muito difícil, ao contrário de montá-lo — o que eu acho muito simples. E fazer um filme bom é mais difícil ainda. A imensa maioria dos filmes feitos não é boa.

2 Uma das característica de quem se propunha a fazer o chamado “cinema-verdade” era filmar e editar som e imagem de maneira sincrônica.
3 Copiões é como são chamados os rolos de material bruto de um filme, em especial os filmados em película.
4 A filmagem de *Cabra Marcado Para Morrer*, originalmente um filme de ficção, foi interrompida pelo golpe de 1964 e retomada quase vinte anos depois, com a reabertura democrática do país, já como documentário.



Eduardo Serrano

Bacurau (2019), de Juliano Dornelles e Kleber Mendonça Filho

Aquarius (2016), de Kleber Mendonça Filho

Boi Neon (2015), de Gabriel Mascaro

Eu sempre fui uma pessoa de imagem. Comecei a trabalhar com *design* gráfico e internet no começo dos anos 2000. Terminei chegando na animação, que é por onde acabei migrando para a montagem. Lá em Recife, a gente não tinha escola de cinema até bem pouco tempo atrás. Aprendíamos a coisa na raça mesmo. Eu morei treze anos no exterior, trabalhando em *webdesign*, e terminei fazendo o mestrado em montagem na National Film School, em Londres. Assim começa meu percurso no cinema. Eu peguei um momento em que Recife estava começando a despontar no cinema brasileiro e mundial; tinha uma nova geração aparecendo e acompanhei. Meus primeiros trabalhos foram em *Doméstica*, de Gabriel Mascaro, e *Eles voltam*, de Marcelo Lordello: dois filmes de 2012 que tiveram certa projeção dentro do Brasil e fora dele.

Existe um cinema em Recife, o Cinema da Fundação Joaquim Nabuco, que foi importantíssimo na formação das pessoas. Quem administrava o local era o Kleber Mendonça Filho. Essa era a grande escola de cinema em Recife, quase um cineclube. As pessoas se encontravam na fila e foi lá que eu conheci todo o pessoal. A minha ex-companheira, Lívia, foi produtora de Gabriel Mascaro, que também é da mesma geração do Lordello. Eu montei *Doméstica* e *Eles voltam* ao mesmo tempo, no mesmo ano. Nessa época, tinham poucos montadores morando em Recife; geralmente, eram os próprios diretores que faziam

a montagem. Meu projeto sempre foi ficar na ilha mesmo. Detesto ficar sob holofotes e subir num palco. As pessoas não entendiam muito bem, porque encaravam a montagem como um degrau para chegar na direção. O mercado local era assim.

Doméstica

Já conhecia Gabriel Mascaro de Londres. A ex-esposa de Gabriel é inglesa, nos encontramos algumas vezes na Inglaterra, e eu fui até no casamento deles. Ele me chamou para um projeto meio maluco que estava fazendo, o *Doméstica*. Era um documentário de dispositivo, filmado pelos próprios personagens, adolescentes que viviam com as empregadas domésticas. A gente recebia o material bruto de tempos em tempos, não foi filmado tudo de uma vez. Fomos entendendo como o material funcionava e não funcionava, o que nos ajudava também a decidir a possibilidade de ampliar a pesquisa para outras cidades e personagens. A gente recebia material do Rio de Janeiro, de Manaus, de Salvador... Fomos desenhando juntos o processo, trabalhando bastante no desapego do material. *Doméstica* tinha originalmente catorze personagens, e ficaram no filme só sete, metade. Só tive certeza de que havia um filme ali quando chegou o personagem do Rio, que ficou por último. É a empregada que morou e dividiu a infância com a mãe do personagem. Esse personagem tinha uma coisa especial no olhar, na câmera, uma sensibilidade muito particular. No começo, eu não conseguia fazer nada com o bruto, porque, obviamente, as pessoas filmavam só cinco segundos e já mandavam o material. Não era isso o que queríamos. Tivemos que estabelecer algumas regras. Gabriel começou, então, a dirigir os produtores locais para dar as indicações. Uma delas, e a mais importante, foi pedir para colocarem um tripé. As pessoas passaram a deixar a câmera no tripé e daí chegaram coisas incríveis. Eu assistia ao material todo, depois fazia um corte menor de meia hora de cada personagem. Gabriel assistia e dizia: "Esse ponto é muito importante, vamos construir em torno dele". Nós construímos todos os personagens separados. Tentamos intercalar os personagens para ver se tinha outro filme ali, mas percebemos, obviamente, que o discurso era muito impositivo, menos generoso com a construção do discurso da pessoa que estaria assistindo. Parecia intuitiva a decisão de fazer os personagens separados em blocos. A primeira doméstica se abriu muito para a câmera: chorou, cantou uma música de Recife.

Então, a gente começou a perceber ali que tinha que ser a primeira. O menino que filmava era *vlogger*, mas morava em Manaus, dentro de um condomínio. Então, ele já estabelecia uma linguagem mesmo antes de filmar, e isso tinha a ver com a proposta, de assumir toda uma manipulação deles.

Nossa intenção era conseguir entrar na vida das empregadas, então definimos a ordem a partir disso. Não por causa da autonomia delas, mas, sim, da liberdade. No final, é aquela ideia de a pessoa se anular e ficar absolutamente sem vida. Existe essa progressão no filme.

A grande questão técnica de *Doméstica* era o som, que a gente não sabia como viria dessas camerazinhas portáteis. A gente arrumou um esquema com microfones melhores e colocou nas câmeras. Eu sou apaixonado por documentário; eu vim do documentário, mas, na escola, estudei mais ficção. No fundo, tinha certo medo de ficção, já que os processos são diferentes. No documentário você caminha com o processo, como nesse caso de *Doméstica*. Algumas ideias de personagem surgiram com o processo, enquanto recebíamos o material. Por exemplo, chegamos à conclusão de que a empregada da empregada era muito significativo. Pedimos para pesquisar e os números foram claros; assim, pedimos mais uma personagem com esse perfil. Apareceram necessidades que a gente sentia e que não tinha no início de tudo. Ficção é um processo que você faz *a posteriori*, normalmente depois que está com o material pronto, já filmado. No caso de *Doméstica*, que é um filme de dispositivo, você não tem certeza se aquele dispositivo vai ou não funcionar até começar a perceber a potencialidade dele.

Os processos de montagem se autoalimentam. Parece que tem uma coisa inerente ao documentário que não se forma como na ficção, mesmo que a gente estabeleça um processo de ficção no documentário, com estrutura de roteiro. O que acontece é que os processos de documentário, de animação e de ficção nos ensinam muito sobre um e outro.

Organização

Existem princípios básicos de organização e de método dentro da ficção, que são um pouco mais rígidos do que no documentário, que é uma coisa mais solta. Eu passo muito tempo pensando qual é o processo que vou usar no filme. Ficção é, mais ou menos, tabelado: tem um processo integrado, já faz parte de uma engrenagem da qual você participa. E eu sempre tento trazer a montagem mais para perto do processo. Normalmente, eu e meus assistentes começamos a trabalhar com a produção. O que é importante para mim, no primeiro contato com o material, é que seja uma experiência íntima, sem ninguém por perto. Esse primeiro contato é muito importante. Eu nunca mais vou ter aquela experiência, é tipo um marco zero. Se eu começo a ficar cansado, saio da sala, vou passear, respirar. Depois, eu volto para ver o material. Já tentei inclusive, sistematizar: a cada quarenta minutos, eu parava quinze para ver se ficava mais tranquilo. Eu passo muito tempo para definir como vou chegar a esse material, mas é tão difícil vender isso para a produção, sabe? A produção não entende muito bem que você vai ter que ficar tanto tempo vendo o material.

Me perguntam: "Você tem que assistir a tudo? Você não pode assistir só aos *selects* e aos *bests takes*?". Não, não posso. Tenho que assistir a tudo. O filme está naqueles buraquinhos escondidos que você não sabe onde estão. Nos espaços entre as coisas. O que vai sair deles? Você tem que perceber isso.

Eu assisto, faço notas, muitas notas, mas não corto nada num primeiro momento. Antes eu fazia muito no papel, agora faço mais no computador porque é mais fácil para procurar depois. Eu tenho uma memória cronológica muito boa, nunca esqueço a minha impressão e a minha sensação de quando vejo o material pela primeira vez. Eu, talvez, seja um editor atípico porque monto com o diretor na sala. Acho que pouca gente faz isso. Penso ser muito importante montar com o diretor ali porque criamos uma ponte de diálogo muito forte, muita intimidade. Trocamos impressões de vida também. Desse jeito, também fico com menos problemas para discutir certos aspectos da montagem.

Eu monto um *assembly*, um primeiro corte, do jeito que o diretor imaginou que seria no roteiro. Isso não se aplica a todos os projetos, tem muitas exceções, mas é um método mais geral que uso. Quando eu monto com o diretor, ele vai me dizer como acha que a cena vai funcionar. Ele vai me dar uma impressão melhor de qual é a intenção dele, e aí percebo coisas que ele mesmo não percebe, que não estão no papel nem no material bruto. Depois, peço para ficar sozinho, para fazer um outro corte, que seria mais meu. Porque tenho muito respeito à voz do diretor. Detesto impor a minha voz ao material. Acredito que existe alguma coisa minha ali, mas eu prefiro que seja visto como algo do diretor. Já teve filme em que eu disse: "Não, eu acho que não posso montar esse filme. Você precisa de uma pessoa diferente de mim para isso", porque percebi que ia fazer um filme que não era a voz da diretora. Aquele filme tinha que ser montado por uma mulher. E acabou sendo. É uma questão de internalizar e perceber a sensibilidade daquela pessoa. Montagem é você trabalhar para a voz do diretor, em função do que o diretor pensou, e não como um só autor, mas como parte daquilo. Com a idade, você vai diminuindo o apego que tem ao material bruto. Às vezes, a ilha é combativa, ela é muito forte. Eu percebo por onde posso ir e por onde não posso.

Existe um limite de como a voz do diretor pode interferir no filme. Ela não pode se sobrepor ao discurso do filme. A voz do diretor tem que trabalhar para o filme, e não se impor a ele, ao material. O filme é uma ideia de construção do material. Mas, na realidade, é o material que dita a própria construção. É difícil impor essa construção a ele. Nesse processo, o mais importante, para mim, é chegar junto do que foi aquela primeira fagulha, aquela primeira ideia de intenção da direção. O que me interessa é essa primeira impressão, essa primeira emoção que o diretor ou a diretora sentiram, e que os fizeram construir esse filme.

Além de *Doméstica*, fiz com Gabriel Mascaro outro curta, *A Onda Traz, o Vento Leva*. Como tínhamos pouco orçamento, delimitamos tempo e trabalho. Começamos o projeto na escaleta, brincando com a ordem da história para poder entender qual seria a ordem da montagem do filme. Com o tempo, Gabriel comprou um painel de metal magnetizado gigante em que imprimíamos, colorido, os fotogramas do filme, e a gente ia aprimorando esse quebra-cabeça. A

grande sensibilidade de Gabriel é perceber a idiossincrasia das pessoas, o quanto elas têm de conflito na vida posta. Ele desenha um personagem para se opor ao mundo que foi construído para ele. Então, a percepção desse personagem em relação ao mundo é que traz a força dramática do filme — e não, necessariamente, a narrativa.

Em *Ventos de Agosto*, eu cheguei até a fazer algumas visitas ao set, para construir o roteiro junto com ele. Em *Boi Neon*, a cena que dá título ao filme já tinha até deixado de existir no corte quando chegou a mim, mas a reativamos porque achei que na pós conseguiríamos fazer aquilo funcionar. Gabriel mesmo foi lá, fez as fotos na 5D dele e o cartaz nasceu ali. Essas interferências são saudáveis.

KMF

Kleber Mendonça Filho tem um talento absurdo para a montagem. Primeiro, ele escreve o roteiro muito rapidamente. *Aquarius*, segundo ele, foi um roteiro que escrevera em dois, três dias. Ele tinha uma ideia do filme já. Inclusive, tive que mudar o processo de montagem com Kleber porque ele pediu que fosse montado linearmente. Eu acredito que existem dois tipos de sensibilidade diferentes na montagem: a estruturalista e a de fluxo. São sensibilidades que podem vir do filme em si ou dos próprios montadores. Kleber é uma pessoa que trabalha no fluxo, percebendo o que um plano pede do próximo plano. Mesmo eu sendo mais estruturalista, embarco no processo com ele. Penso num projeto inteiro, no macro, e, aos poucos vou trabalhando em detalhes do todo pra chegar a uma forma mais interessante. Como montamos *Aquarius* num processo linear, demoramos três meses para o primeiro corte. Eu fiquei com supermedo de não chegarmos em um bom resultado, mas deu certo. Em *Bacurau*, seguimos um meio termo. A gente percebeu que esse filme exigiria um pouco mais de pensamento macroestrutural, então montamos um pouco mais rápido o primeiro corte do que em *Aquarius*. Em *Bacurau*, não deixamos tão polidas as cenas antes de ir para a próxima.

A minha maior afinidade com o Kleber na ilha é o som, porque a gente termina quase que pré-mixando o filme na ilha. Eu me divirto muito fazendo o som. Quando criança, gostava de programar sintetizadores, desenhando o som; hoje em dia, uso esse método para edição de som nos filmes.

Como montadores, nós somos responsáveis pelo tempo de ilha. Por isso, outra coisa que eu faço muito, por causa do Kleber até, é trabalhar na pré-produção do filme. Quem vai para o set não é um *logger*, é minha assistente. Eu a coloco como responsável pelo material desde a pré-produção até a finalização. Então, se notarmos falta de algum material no filme, é com ela que vou falar. O que facilita muito a vida para mim, porque coloco todo o material de notas, boletim de câmera, boletim de som, tudo o que vem em metadados, no Avid, organizado.

Apesar de já ter participado de reunião de corte,[5] não quero me envolver tão criativamente no processo de pré. Eu não participo da decupagem, por exemplo. Preciso entender que há um limite do que posso fazer antes e do que posso fazer depois. Acho importante o diretor trabalhar nisso sozinho, dentro da sensibilidade dele, para, depois, eu vir com a minha e tentar descobrir o filme. A cena de *Aquarius* que, no roteiro, eu achava ter me tocado mais foi a dos irmãos com a Clara na sala. Era uma cena muito forte no filme. Mas existem casos de cenas que parecem muito fortes no roteiro e que no filme nem entram no corte final.

Eu fiz um curta de animação chamado *Guaxuma*. Trabalhamos quatro anos nele. É muito tempo, quase um longa. É um curta narrado em primeira pessoa pela própria diretora, a Nara Normande. Foi um processo de desapego dela, uma história sobre uma amiga que morrera, então era superdifícil para ela. A narrativa foi se construindo aos poucos, durante o processo de *animatic*, e eu participava ativamente da decupagem. O roteiro, apesar de ter sido uma pedra fundamental, não representava tão bem o filme como ficou. A fagulha inicial que ela procurava transmitir veio com o processo de montagem.

Sempre tenho uma reunião de *spotting* com as pessoas para definir onde é que entram o som e a música no filme. Alguns diretores têm muita dificuldade de conversar sobre música e som, e eu tento traduzir isso que eles pretendem para uma linguagem mais técnica, tanto para o compositor como para o designer de som. Nicolas Hallet fez o som direto para *Bacurau*. Pedia muitos sons para ele: "Ah, eu quero cobertura de insetos, porque aqui, no sertão, tô achando que tem muitos insetos interessantes. No meio desse mormaço, só um inseto ou outro sobrevive. Assim dá pra sentir o calor". Coisas desse tipo.

Como eu vim do *motion design*, tenho muita facilidade com efeitos de imagem. Então, percebo muito bem como pode ser feito um efeito e, às vezes, acabo ajudando muito a direção e a produção. No caso de *Aquarius*, por exemplo, fui visitar o set e o pessoal dizia que ia gastar 45 mil reais para pintar o prédio três vezes. Disse na hora que poderíamos mudar a cor na pós, até porque o prédio era azul. Penso nos efeitos como elemento para a construção narrativa, não apenas como um efeito

visual. Efeitos como potência, para potencializar a narrativa.

Quando eu terminei de ver uma das cenas de *Aquarius*, fui para a varanda chorar. Depois, mandei uma mensagem para a equipe, no WhatsApp, durante a produção, porque isso é importante também. O montador é um incentivador. Você está ali para apoiar.

Crises

Já tive crise de passar dois dias sem querer montar e de dizer: “Vou passar dois dias na rede, jogando conversa fora”. É bom para o filme quando o montador entra em crise, pois descobrimos novos caminhos. Mas é um processo doloroso, você precisa saber lidar com essa dor. A crise, em si, não acho ruim, mas a dor que ela gera e como ela bate em você ou no diretor é diferente. Depende do lugar em que você está; se você está muito no começo do processo, é natural, e você vai estar mais otimista. Se está no final, é um pouco mais preocupante, mas a gente não deve esquecer que o nosso papel é fazer o melhor filme a partir do material que recebemos.

É complexo ouvir que a montagem pode salvar um filme. O nosso cinema é pouco trabalhado no roteiro, o que acarreta um planejamento de filmagem incipiente, e as coisas precisam ser resolvidas na montagem. Desse jeito, vira um processo que pode incluir dor. Faz parte dos problemas do nosso cinema e é devido, em grande parte, aos baixos orçamentos. Nós, montadores, como estamos no final do processo, terminamos carregando uma responsabilidade maior do que deveríamos.

Eu acredito muito na maturidade das ideias dentro do processo de montagem. Elas vão se construindo, e você tem que acreditar que aquela decisão que tomou alguns meses antes é acertada. Se ela se sustentou por tanto tempo no corte, é provável que tenha alguma verdade em si. É fácil se apaixonar por uma nova ideia não testada.

Personalidade

A experiência que tive quando morei na Inglaterra foi interessante porque estudei numa escola em que havia oito estudantes de montagem. Nós pegávamos o mesmo material e fazíamos oito cortes diferentes. E todos assistiam a todos os cortes. Eu sabia dizer quem tinha montado cada filme, porque você vê a sensibilidade, o jeito de cortar, as mãos das pessoas ali.

Eu gosto muito da ideia de um fluxo contínuo, de um *looping*, de retorno, uma coisa que tem a ver com dança e com ritmo. Busco sempre quebrar a geografia linear da construção da narrativa e do tempo.

A grande dificuldade do montador é estabelecer o seu limite geográfico. Literalmente. É muito importante construir esse limite. Porque é um limite geográfico que entra no filme, como se daquela porta para dentro fosse o meu espaço como montador, não do diretor. O filme e o diretor trabalham comigo, mas o espaço é meu. A ilha às vezes vira uma sessão de análise, pois o diretor chega numa fragilidade tão grande, que ele é muito suscetível a comentários, e a sensibilidade dele fica tão aflorada que termina te contaminando. Temos que ter muito cuidado com isso, para não nos sentirmos coagidos por essa sensibilidade exacerbada do diretor. É massa ter um sofá, porque você, às vezes, sugere que ele vá deitar lá. E ele dorme. Diretor dorme na ilha. Dorme muito diretor na ilha comigo, é ótimo.

É importante saber como terminar o dia. Eu não assisto ao corte no final do dia. Estamos cansados, proponho assistir no dia seguinte, na segunda-feira seguinte. Montagem pode ser um processo bem cansativo e muito sedentário. As pessoas ficam muito tempo numa ilha, num lugar escuro, o que pode ser insalubre. Por isso, procuro ter muita luz natural.

Precisamos encarar a montagem não como um processo solitário, e sim como um processo de equipe. Temos ferramentas digitais que são muito boas para trabalhar em grupo. Mas a gente não usa muito isso hoje em dia, porque virou uma obsessão ter baixo orçamento na montagem. Então, se a gente começar a entender que existem vários

processos que podem acelerar a narrativa e trazer mais segurança a ela, que podem ser construídos, dentro da ilha, por mais pessoas, aí acho que a coisa consegue andar. E isso será bom para o filme. A produção tem que começar a encarar a montagem como o menor grande investimento em um filme, aquele que certamente trará o maior retorno.

---

5 Como são chamadas as reuniões nas quais, por uma restrição de cronograma e/ou orçamento, é preciso cortar cenas ou planos do roteiro de filmagem.

Fred Benevides

Era Uma Vez Brasília (2017), de Adirley Queirós

Corpo Elétrico (2017), de Marcelo Caetano

As Vilas Volantes: O Verbo Contra o Vento (2005), de Alexandre Veras

Sou de Fortaleza, Ceará, e minha formação tem a ver com um momento específico da história do cinema brasileiro, que envolve uma relação com políticas públicas para a educação e cultura ali no começo dos anos 2000. É uma relação direta com o projeto Cultura Viva, do ex-ministro Gilberto Gil, com Juca Ferreira e Célio Turino, na primeira presidência de Luiz Inácio Lula da Silva. Não havia curso de graduação em cinema no Ceará, portanto, entrei na faculdade de comunicação da UFC. Até então, não tinha envolvimento direto com o fazer artístico ou com artistas. Foi na UFC que um dos professores, Silas de Paula, que também é fotógrafo, fez a ponte com uma casa de pesquisa e produção em artes, o Alpendre. A universidade tinha acabado de receber um equipamento, requisitado havia muito tempo. Houve então uma parceria entre as duas instituições. O Alpendre era (e ainda o é, como legado) uma entidade muito presente na vida de Fortaleza. Era o projeto de nove pessoas de linguagens diferentes que alinhavam produção e pensamento de uma maneira indistinta, o que determinou meu olhar dali por diante. Existiam ali cruzamentos muito potentes, por exemplo, entre imagem e dança, como a parceria entre Andréa Bardawil e Alexandre Veras na realização de videodança. Desde a chegada, foi como voltar para casa. E rapidamente mudei de endereço de fato. Ivo Lopes, fotógrafo, montador e diretor de cinema, estava voltando do Rio de Janeiro. Ele tinha acabado de se formar na Estácio,

foi morar com a Rúbia Mércia (que depois se tornou coordenadora da Vila das Artes) e acabei me juntando a eles depois.

O primeiro trabalho no Alpendre foi feito com essa dupla e mais gente, como o Alexandre Veras, o Kiko Alves, o Maurão, o Luiz Bizerril — devo estar esquecendo mais gente... Fizemos um institucional do Sebrae sobre as labirinteiras. No Ceará, existe essa renda muito sofisticada, feita geralmente por mulheres, e que é usada como toalha e descanso de mesa. Muitas vezes, são enormes e demoram meses para serem produzidas. Era um estágio em montagem e havia essa brincadeira, era um "institucional autoral" porque tinha um olhar. Ivo estava pilhado na volta para o Ceará em filmar os lugares, as pessoas. Ale (Veras), superligado com a imagem e as questões de superfície, tessitura, textura. Foi um processo muito vivo, muito interessante. Depois disso, comecei a trabalhar com Ivo e ele passou a me ensinar várias coisas de montagem. Foi muito transformador esse encontro. Já tinha uma relação com a literatura e a música, sempre gostei muito de ler e ouvir música, pesquisar coisas novas. Mas não tinha essa prática, acesso mesmo, com o cinema. Aqueles mais difíceis, que raramente estavam nas locadoras. De repente, um universo inteiro se abriu. Quando falo de políticas públicas, é porque é determinante a mistura entre pessoas vindas de lugares diferentes com possibilidades de acesso aos bens culturais universais. O tal *do-in* antropológico a que Gilberto Gil se refere. E a descentralização dos recursos permite que a gira gire. E o processo de formação precisa ser continuado. Em Fortaleza, isso se tornou muito evidente. Estudantes vindos de periferias de cidade hoje são grandes fotógrafos, montadores e diretores.

A Vila das Artes é um modelo que deveria ser copiado em todo o país. Lá tive minha formação em audiovisual de maneira mais sólida e livre. É um projeto de dois anos em que você participa de uma série de ateliês a cada três meses, com aulas de fotografia, montagem, som, de todas as funções técnicas, mas a cada trimestre relacionadas ao tema do ateliê. Aí você passa por ateliês que investigam cidade, corpo, alteridade, narrativa... É muito forte ter uma turma pensando esses assuntos junta, através da imagem e do som!

O *As Vilas Volantes: O Verbo Contra o Vento*, dirigido pelo Alexandre Veras, foi o primeiro filme de mais fôlego cuja montagem eu assinei. É

um DOC TV, outra política pública radical. Em seguida, trabalhei em *Uma Encruzilhada Aprazível*, do Ruy Vasconcelos, e *Sábado À Noite*, do Ivo. Este último é um filme de dispositivo, cujo propósito era sair da rodoviária de Fortaleza ao entardecer de um sábado qualquer e percorrer a noite de carona, sendo levado de um lado para o outro. Experimentar a cidade dessa maneira nos fez perceber algumas coisas em que, mesmo tendo nascido lá, não éramos convocados a pensar em termos de imagem. O filme final começa então com a falência do próprio dispositivo e vira uma deriva pela noite, bastante esvaziada, soturna, de uma cidade que quadruplicou a população nos últimos quarenta anos e não é muito convidativa para o pedestre. O filme se coloca nesse lugar, em uma Fortaleza esvaziada, porém anunciada, pela Secretaria de Turismo, como uma cidade muito festiva. Usamos uma Sony Z1, que supostamente não é uma câmera de cinema. Entre essas várias negações, criou-se um filme que, para mim, é muito emblemático.

Minha trajetória tem a ver com esse momento histórico, de convergência de várias pessoas que começaram a querer olhar para o cinema e para os filmes a partir de pontos de fuga. Cinema não é feito só para entreter; é preciso criar intervalos, reflexão, sentir a passagem do tempo nos corpos.

Alumbramento

A ideia de Alumbramento tem a ver com a junção de pessoas interessadas em fazer filmes e trabalhos de arte, numa relação muito intensa com a cidade. Essa ideia veio provocada por um momento anterior em que você tinha uma série de artistas orbitando o eixo gravitacional do Alpendre. Propostas artísticas que não fossem conformadas, que não fossem objetos para um consumo imediato e servissem só para alimentar um circuito. Precisavam ser projetos que questionassem a cidade onde estávamos e pensar de que maneiras gostaríamos de estar junto.

Em Fortaleza existe a praia do Futuro, um projeto, um fantasma do futuro, um negócio imobiliário que nunca se firmou. Existe também a Cidade 2000, de um futuro que foi apropriado pelos habitantes e transformado num lugar aprazível. De maneira geral, a cidade tem uma crise de projeto, em que poucas referências espaciais se mantêm.

Parte desse coletivo residiu numa das bordas da cidade, num bairro praiano chamado Sabiaguaba. No sítio do Umberto foi criada a Alumbramento, com uma mistura de pessoas que têm a ver com todos os projetos que mencionei até aqui. A Gláucia Soares foi determinante nesse processo. Ela e a Beatriz Furtado colocaram de pé o projeto da Vila das Artes. Mas a Alumbramento era outra coisa, informal, um coletivo muito anárquico e com uma ingenuidade que servia de motor para uma sinceridade nos trabalhos. Sempre lembro uma frase do professor Gilmar de Carvalho que acho ótima: "Num lugar que não é nada, você pode ser qualquer coisa". Por isso, a gente podia inventar as formas numa cidade que boicota constantemente a memória, tem pouca continuidade de políticas públicas e uma concentração de renda altíssima. O grupo dono da maior universidade privada também é o dono da água, do gás, do maior jornal impresso e da repetidora da TV Globo.

Sábado À Noite foi o primeiro filme que a gente fez e que assinamos como Alumbramento. Nosso modo de produção, de conceber os filmes, era uma forma de desmarcar modelos tradicionais. O diretor não é a

figura mais incrível e sensível do universo. É uma pessoa que trabalha com outras. Em *Sábado À Noite*, Ivo é o diretor e também faz a câmera. Danilo Carvalho trabalha com o som e se movimenta em outras funções. Armando Praça tem um crédito de "abordagem e sedução", que consistia em tentar convencer desconhecidos a dar carona para uma equipe de cinema. Gláucia e eu fomos assistentes de direção, Rubinha produziu... Como montar essa experiência, como transformá-la num filme? Ivo convocou vários olhares, permitindo que cada pessoa se deslocasse por esse material como por um pedaço da cidade, convidando a ler uma esquina, uma rua, um encontro fortuito na madrugada... Os irmãos Ricardo e Luiz Pretti, Alexandre Veras, eu e o próprio Ivo metemos a mão na massa.

Como na Alumbramento eram muitas pessoas com interesses diferentes, há uma série de trabalhos distintos. Mariana Smith faz uma publicação maravilhosa chamada *Avoante*, uma revista que é uma caixa de pandora: você abre e encontra uma iconografia volumosa dos artistas contemporâneos do Ceará. É o trabalho que mais me vem à cabeça quando penso na ideia de Alumbramento que a gente imaginou inicialmente. Não era um filme, mas na revista existiam inclusive filmes, entre mil outras coisas.

Outro trabalho interessante é uma série de videoinstalações chamada *Livro Livre*, uma proposição da Thaís de Campos, que também é artista visual, figurinista, diretora de arte... Ela propõe uma série de livros em branco: cem livros que seriam distribuídos na cidade. Nos reunimos e dividimos esses livros em cinco duplas. Cortamos o mapa da cidade, das extremidades para o centro, e dispersamos os livros. Cemitérios, orelhões, bancos de praça... Abandonamos os livros e filmamos um minuto, já criando um filme de montagem de cem minutos. Depois, cada um dos dez envolvidos fazia um filme diário de um minuto por dia. A exposição, ao final de cem dias, era composta de onze filmes, montados diretamente na câmera.

Depois da formação na Vila das Artes, outro momento crucial foi trabalhar com Ricardo Alves Júnior (um dos cineastas brasileiros que mais admiro, de quem montei o curta *Tremor* e seu primeiro longa-metragem *Elon Não Acredita Na Morte*), Juliane Peixoto, Bernardo Vaz, Camila Machado e mais várias pessoas incríveis em um projeto ligado à

saúde do trabalhador, iniciativa da UnB. O Projeto Vidas Paralelas Migrantes, coordenado pela professora Graça Hoefel, me permitiu ter contato com trabalhadoras e trabalhadores ligados aos movimentos camponeses de vários lugares do Brasil, vendo e criando imagens. Um caminho sem volta pra começar a tocar um país que menospreza e persegue quem bota a comida na mesa. E para entender que Kiarostami e Leon Hirszman estão, muitas vezes, completamente afinados com essas sensibilidades. Digo isso porque tem um filme, uma cópia ruim e legendada em italiano de *O Coro*, curta do Kiarostami. Em todos os territórios onde pude exibir, em diferentes locais do Brasil, uma longa conversa sucedeu o filme do cineasta exilado...

Família

Meu primeiro envolvimento com o cinema foi com o meu pai. Ele e minha mãe tiveram, muito jovens, três filhos homens. Com frequência diária, assistíamos a muitos filmes de locadora. Meu pai pegava toda semana cinco filmes e a gente via quase todo dia. Lembro que o primeiro filme adulto que ele me deixou assistir foi *Os Imperdoáveis*, de Clint Eastwood. Minha mãe é artista, trabalha com papel machê e produz coisas lindas, adora o Fellini. Mas, no mais das vezes, a gente via *blockbuster* americano, então não era algo que eu pensava que podia fazer, não estava no meu horizonte imediato. Um tio meu, Valdo, que é músico, complementou essa formação com umas indicações de literatura muito bacanas, colocando *O livro dos seres imaginários* na minha mão quando eu tinha 10 anos. É uma edição da Editora Globo, a cola fedia e eu passei um perfume. Na hora foi ótimo, mas então o livro ficou inchado, enrugado. Após a bronca, ele me deu esse exemplar, que tenho até hoje. Encontrar os amigos que depois viraram essa família eleita me mostrou que era possível convergir essas coisas tão distintas. Você ter um grupo que dá suporte à sua loucura e ao seu desejo de mundo te convoca a uma partilha que é a criação de mundos possíveis.

Daí acho que a montagem está na vida mesmo: juntar as referências possíveis e conseguir a validade delas. Nada precisa ser canônico. O que não significa que não possa ser sagrado, importante. Mas aí recombina e a possibilidade de criar a combinação é que torna a coisa sagrada. Talvez eu carregue comigo que a imagem vem de uma reflexão: vou criar uma imagem que me enxerga, que é tão real quanto eu. Trabalhei com os contos de Moreira Campos, fazendo alguns curtas e uma videoinstalação a partir deles. São transcrições, com uma série de traições e incorporações vindas de uma Fortaleza em que eu vivia naquele momento, que já não era a cidade dele nem quando tinha escrito suas obras. Havia um jogo de atualização a que o cinema me permitia.

Comecei a entender que havia um gesto de liberdade nisso, de poder olhar para o mundo e devolver algumas percepções, como quem quer

conversar. Pode ter relação com literatura, com filosofia, pode ter a ver até com engenharia. Tenho um irmão que é engenheiro e as conversas com ele às vezes tendem para uma abstração completa. Partindo de um lugar onde tudo que eu tinha acumulado podia criar sentido, mas que necessitava ter uma montagem de outra ordem, que incorporasse o mundo. O mundo é o ponto de partida.

Sentido do filme

Não existe o filme em si. Cada projeção é um filme, cada contexto em que esse filme é projetado é um filme. A passagem do tempo modifica o filme. O material bruto inclui uma fisicalidade. As imagens são matéria, não são algo fora do mundo. Elas têm duração, têm pensamento. O material bruto me aciona de alguma maneira. Comecei a tentar investigar essa ideia do corpo e da fisicalidade do material para começar a desenvolver um método e pensamento de montagem. Paulo Freire, por exemplo, diz que o corpo já é, em si, método. Então, se o educador não divide o método com o educando, ele acaba por se utilizar de um método que deseja a domesticação do educando. Se cada corpo é assim, e a imagem é corpo...

Nise da Silveira tem um livro maravilhoso chamado *Cartas a Spinoza*. São cartas escritas com três séculos de diferença, como se ela estivesse mandando para um amigo da cidade vizinha. É a conversa de uma intelectual brilhante, muito sensível, de Alagoas, que faz essa "troca" com o Spinoza. A carta número 3 é fantástica e faço a ousadia de usar em aula. Nise discorre, entre outras coisas, sobre o contraste entre o "penso, logo existo" de Descartes e a compreensão de Spinoza. Para a autora, Spinoza vai na contramão desse pensamento desencarnado ao incluir o corpo como meio de conhecimento sobre o mundo, já que seríamos formados por "pensamento" e "extensão", ocupando efetivamente lugar no mundo.

Eu tento levar essas reflexões para as imagens. Acredito que existem métodos a ser criados diante de cada conjunto de imagens. Estudamos linguagem, como o Tarkovski fala, separando fotografia, som, figurino, montagem. É como uma autópsia, para que possamos manipular. Separamos tudo de um jeito artificial, mas o filme só existe em sua completude. E como rumar para essa completude? A partir de um olhar para o fragmento, como uma caminhada. Como essa personagem anda? Qual a história desse lugar filmado? Seria legal observar essas prerrogativas para se aproximar de uma relação mais honesta com o mundo.

Ignacio Martín-Baró, um psicólogo admirador de Paulo Freire e assassinado por uma milícia paramilitar em El Salvador dentro da universidade, tem algumas definições incríveis que nos colocam uma série de questões muito atuais. Uma delas é a definição de poder. Martín-Baró fala que poder é a quantidade de recursos de que cada parte dispõe e que estão concorrendo para a definição da realidade. Sempre fico pensando nisso em relação às nossas imagens. Em que lugar elas nos colocam? Quais conexões com o real elas fazem?

Era Uma Vez Brasília

A possibilidade de montadores estarem desde o início nos projetos é algo muito interessante e que tem acontecido cada vez mais, desde sua concepção, nos tratamentos de roteiro e set de filmagem. Montadores são pessoas bastante íntimas dos processos de conexão entre som e imagem, suas justaposições, cruzamentos. É uma operação de composição o tempo inteiro.

Quando Adirley Queirós me convidou para montar *Era Uma Vez Brasília,* ele já tinha um material bruto, digamos que um juntão, um monstro. Ele me chamou para montar o filme, pela primeira vez, em 2014; depois, chamou em 2015 e, então, em 2016. Eram umas setenta horas de imagens feitas durante esse período de três anos. Adirley me dizia que o filme tinha sido feito como uma etnografia de uma ficção, com os atores se transformando nos personagens e começando a criar uma história.

Com a geopolítica mundial e nacional mudando bastante em 2016, na verdade desde antes, era um trabalho de atenção para correr atrás e conseguir pensar sobre aquilo tudo, tentando responder rapidamente dentro das possibilidades. Golpe atrás de golpe, os acontecimentos seriam, realmente, como imagem, o que víamos pela televisão. Tudo pegando fogo, multidões em Brasília nas ruas, repressão, força nacional, fascistas sem vergonha. *Era Uma Vez Brasília* tinha uma série de imagens da gênese desse movimento fascistoide verde-amarelo. Adirley adotou um marco ético no filme e decidiu não usar as imagens da televisão porque ele não estava lá filmando. É curioso porque não se trata de uma questão de autoridade que vem com a presença ou um lugar de fala. Era o entendimento de que há uma série de maneiras de narrar esses acontecimentos e que produzir algo com as forças que estão latentes em seu entorno, em sua construção conjunta, não precisa ser abandonado em nome de algo que possa parecer mais urgente ou imagens mais "fortes". E o "eu não estava lá" implica que outras pessoas estavam e que houve um caminho que fez com que elas estivessem ali. Isso não é, claro, nenhuma fala contra trabalhar imagens de arquivo, obviamente, porque

estar ou não estar, no meu entendimento, pelo menos, diz mais respeito a uma trajetória do que a um teletransporte mágico que promete a solução de todos os problemas, o que é a tônica da maior parte das produções que pretendem o justiçamento instantâneo de questões sensíveis. Mesmo que o autor seja da Amazon, uma das maiores forças corrosivas do bem-estar mundial, ou de um bilionário num mundo em colapso climático e desigual como nunca na história humana.

Ficamos então com *As crônicas marcianas*, de Ray Bradbury, que Adirley me apresentou, *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, de Philip K. Dick, que Francisco (o mesmo que me aplicou o Martin-Baró) indicou para a gente. Foi uma abertura de mundo maravilhosa. A ficção científica passou a virar um motor muito forte de troca, de interlocução. Atalhos, dobras espaciais. Muitas vezes, nem ligávamos o computador e ficávamos conversando por horas para entender caminhos do filme. Para onde iria o egresso do planeta Sol Nascente e sua nave espacial, que vem para matar Juscelino Kubitschek, chega no golpe contra Dilma e encontra uma das forças revolucionárias sem plano. Lembrei que *A queda*, de Albert Camus, também esteve presente. E as conversas com Joana Pimenta, fotógrafa do filme, Denise Vieira, diretora de arte, também iam construindo essa montagem, que tem participação forte do próprio Adirley e de Guile Martins, que também assina a edição de som.

Corpo Elétrico

Já tinha feito *Verona*, um média-metragem de Marcelo Caetano, antes de montar seu primeiro longa, *Corpo Elétrico*, que traz uma série de questões novas em relação ao média, ainda que conserve linhas de continuidade no que diz respeito à ideia de família, amizade, relação com o corpo, com a sexualidade, com o espaço, tudo com bastante leveza. Durante o processo da filmagem de *Corpo Elétrico*, fiquei em São Paulo acompanhando o trabalho da equipe. Já tinha lido algumas versões do roteiro e discutido, mas foi na filmagem que pude sentir mais a responsabilidade de estar ali com a maior parte da equipe; gente que eu desconhecia e que saí admirando demais. Era um estado de observação mais panorâmico inicialmente, mas, conforme o material foi surgindo, comecei a mexer com as imagens. Foi muito bom porque pude usar na montagem uma parte dessa energia acumulada no exercício da observação de como aquela equipe operava, como alguém que estava querendo estar próximo de uma verdade impressa naquele processo. Acho que isso nem sempre pode dar certo, pois a equipe podia ser um porre ou o ambiente, conflituoso, o que talvez não adicione a compreensão das imagens.

Nesse caso foi incrível, porque amplificou a força de coisas que já me interessavam, como o cinema de Jack Smith, e outras que conhecia, mas que não faziam parte do cotidiano, como foi o encontro com as divas pop como Rihanna. Ver a performance da Márcia Pantera foi um capítulo à parte, uma coisa maravilhosa. No filme, seu movimento, a interação com a câmera, com os corpos, são cinematograficamente incríveis. A sequência em que ela está no palco parecia, quando foi inserida pela primeira vez no filme, durante a montagem, destoar, pois o filme tende para um intimismo, já que é colado num personagem que tem o seu grau de timidez, de solidão e descobre "sua turma". Acompanhamos seus desejos conflitantes, o que diferencia Elias e o distancia dos funcionários da fábrica. Tem uma série de confusões ali, que envolve sua relação com a família, ser um migrante nordestino na cidade de São Paulo... Para conseguir estabelecer essas sensações sem ser

ilustrativo, é necessária alguma tranquilidade, modular para atingir um tom sem embolar todos os sentimentos juntos. Então, num primeiro momento, havia essa sequência mais "explosiva" com a performance da Márcia Pantera. Havia o receio de gerar um desequilíbrio, de que depois da catarse fosse difícil voltar para outras chaves de relação. Mas a performance da Márcia era impossível de ficar de fora. Então, o que aconteceu? A opção foi ter aquela gangue terrível, ampliada pelo trabalho da Maíra Mesquita, Flora Rebollo, Paloma Mecozzi, Andrea Capella, mais uma galera, olhando para a pilotagem daquela moto, as luzes e os carros indo junto com a performance, montando com o espetáculo, de maneira a criar uma espiral, uma conjunção. Quando toca o Villa-Lobos ali, vira um épico, algo gigante e muito brasileiro hoje. Há uma conversa entre a forma de arte da Márcia e uma forma de arte que dialoga com o que a gente pensa como brasilidade, como nação e como país. É um sentimento! Acho que nunca chegamos a verbalizar isso, mas é uma sensação. Não sei por que faço uma associação muito estranha com aquela cena de *Laranja Mecânica* com todo mundo no carro. Só que a gangue do *Corpo Elétrico* traduz aquele desejo pela violência em outra possibilidade de mundo, outro uso da raiva, da agressividade, que não é a de uns jovens entediados que veem na pulsão de morte uma saída em um mundo *over*-vigiado pelas instituições, mas de corpos que vibram e celebram a vida apesar das instituições.

Sol Alegria

Tavinho Teixeira tinha me convidado para montar *Batguano* em 2013, mas eu estava no Rio de Janeiro desde 2011. Eu ia entregar minha dissertação na UFF, tinha colaborado no roteiro... Estavam acontecendo manifestações também, muita confusão. Escrevendo e querendo ver o mundo lá fora era estranhíssimo. Não tinha a menor possibilidade de fazer esse filme com ele. Foi a melhor decisão que eu tomei, porque o filme é incrível do jeito que é; se eu fizesse, iria atrapalhar. O *Sol Alegria*, quatro anos depois, começou com um conto do Tavinho que se passava em um posto de gasolina. Já era a família do filme, e terminava com a filha matando irmão, pai e mãe. Ele chegou com esse conto na minha casa e eu decupei para filmar um curta. Depois de três meses, ele apareceu com o roteiro de um longa. A cena do posto já estava gigantesca, serviu para dar o impulso inicial.

Ainda trabalhamos muito no roteiro, e fui para a preparação logo antes da filmagem. Mesa de roteiro com parte grande da equipe. Por isso, quando o material bruto chegou, eu já tinha bastante intimidade com o filme, sua proposição. O primeiro corte foi relativamente rápido, mas sentimos que ainda precisávamos trabalhar. Mesmo depois da estreia no Festival de Rotterdam, optamos por fazer outra montagem. Foram três meses de montagem, com muita gente envolvida nessa produção, menos tempo do que seria saudável, mas a jornada da família no filme adquiriu outros matizes, outros tons, por causa desse processo intenso. Durante esse período, assistimos a umas aulas como ouvinte no Museu Nacional com Déborah Danowski, Eduardo Viveiros de Castro e o Eric Macedo, sobre ficção científica. Foi incrível porque voltávamos das aulas com uma série de reflexões e leituras que serviram muito ao processo. Questões como o antropoceno, a distopia, a dissolução do mundo como a gente vive, que estavam no filme de maneira intuitiva, iam ficando mais intensas. Íamos adquirindo vocabulário pra tratar delas.

Isso é muito importante, digo, quem são os interlocutores, quem chamamos para conversar. A cada projeto, como criar alguma

mediação, alguma exterioridade. Tem que ter esses meios de caminho, senão a sensação que eu tenho é a de que ficamos constantemente inventando a pólvora, lançando mão de fórmulas que são anteriores aos filmes, anteriores à nossa possibilidade de fricção com o mundo e de fricção com as imagens que a gente capta do mundo. Aí quem fica no meio do caminho são os filmes. Tem um movimento que é estrutural, você entender que aquela estrutura faz sentido, tem vida... Qual é a vida que tem? Qual é a vida implicada nessa estrutura? O filme é uma constante migração de lugar. É um trabalho que te convida muito, ativa tanto a vigília quanto o sono. Tanto a razão quanto a capacidade de delírio, de ficcionalização, de fabulação.

Implicar o corpo na montagem

Depois que tive uma hérnia de disco, descobri uma tendência para contratura muscular que me fez ficar imprestável. Comecei a me informar sobre ergonomia no trabalho e, com o acompanhamento de um osteopata, comecei a pensar em possibilidades de deixar meu trabalho como montador menos agressivo para o corpo. Quanto mais você fica operando a máquina, mais ela te solicita. E, aparentemente, sentado é uma posição mais confortável, só que não. Aí comecei a trabalhar de pé com um banquinho de vigia, que inclina, sabe? Foi uma reação de sobrevivência, de saúde mesmo. Eu nunca tinha pensado nisso antes do acontecido. O fato de poder caminhar na montagem, de poder me movimentar, foi muito interessante. Poder me distanciar da tela, me reaproximar. Isso intensificou pensar em coisas que eram intuições, como o que falei sobre a fisicalidade da imagem.

Implicar meu corpo na montagem me deu maior atenção ao meu próprio movimento. E, por tabela, ao que se movimenta na tela. O que é mesmo que se movimenta? Como o meu movimento impacta o movimento da imagem e vice-versa? Como estou me sentindo? Como meu corpo está sentindo?

Para finalizar, acho que o que me motiva mais, hoje, é pensar que os filmes em que trabalhei e nos quais desejo trabalhar (os já feitos, em sua maior parte, fruto de lutas por políticas públicas) trazem o desejo de descentralizar, ou melhor, desativar o que se conhece como Brasil. No sentido de que há muitos brasis, muitas cosmologias soterradas por séculos de expropriação e concentração das histórias e das formas de contar essas histórias passadas nesse território. O momento de terror vivido pede mais filmes que se arrisquem a delirar e convidar a aumentos da imaginação, de liberação da energia potencial das imagens através de suas montagens e remontagens.

Giba Assis Brasil

Aos Olhos de Ernesto (2019), de Ana Luiza Azevedo

Saneamento Básico, O Filme (2007), de Jorge Furtado

Inverno (1983), de Carlos Gerbase

Meu primeiro vestibular foi para engenharia química. Queria ser pesquisador, nunca pensei em ser engenheiro. Entrar em engenharia, e não em química, foi um equívoco. Eu gostava muito de escrever também e, logo em seguida, entrei em jornalismo. Fiz as duas faculdades em paralelo, mas, aos poucos, descobri que eu me comunicava muito melhor com o pessoal do jornalismo do que com o pessoal da engenharia. No jornalismo, encontrei pessoas que estavam fazendo filmes em Super-8 e comecei a pensar não na possibilidade de fazer filmes, mas na possibilidade de escrever sobre cinema. Nelson Nadotti foi uma dessas pessoas que faziam filmes e me convenceu a fazer um Super-8 com ele. Eu já tinha feito cinema antes, mas eu não tinha a menor ideia de como realizar isso. Fizemos juntos *Deu Pra Ti, Anos 70*, um longa-metragem em Super-8. Não imaginava que eu conseguiria! O projeto foi crescendo a partir de um roteiro de oitenta páginas, e a gente ficou um ano filmando cena por cena, pedaço por pedaço.

Eu já trabalhava na rádio e tive que largar o emprego para finalizar o filme. Achava que, ao terminar aquele filme, iria procurar outro emprego, continuar trabalhando com jornalismo. Mas aí apareceu outro filme, outro filme, depois outro filme, e nunca mais parei de fazer filme e jamais voltei a trabalhar com jornalismo. Aos poucos, descobri que eu trabalhava melhor com a ideia dos outros do que com as minhas. Como

jornalista, eu me sentia muito mais *copydesk* do que redator. Eu tinha mais essa coisa do rigor da palavra, de pensar, do que buscar ideias novas. E nos roteiros também. Trabalhei com roteiro algum tempo e me dei conta de que funcionava melhor quando alguém já tinha um argumento. E eu trabalhava no roteiro dos outros. No cinema, esse trabalho corresponde à montagem, que é a parte de lapidar e encontrar a melhor solução possível para aquilo que o outro já fez.

O que me fascinou no cinema, desde o início, foi essa coisa do trabalho conjunto; é difícil separar o que é de um e o que é de outro. Por isso, eu acho completamente sem sentido quando se fala "um filme de". Um filme é de um monte de gente. Não tem essa coisa de "um filme de". Quando Jorge Furtado e José Pedro Goulart foram fazer o primeiro curta deles, em 1984, eu estava fazendo cinema desde 1980. Eles me convidaram para ser fotógrafo, mas eu recusei e bati o pé para ser montador. Aprendi fazendo, nessa coisa meio maluca de ser autodidata. Não tenho nenhum orgulho especial em ser autodidata, mas é a circunstância. Às vezes, a gente leva anos para descobrir uma coisa que alguém poderia te ensinar em uma semana. Eu sou autodidata porque não tinha alternativa, pois na época não havia curso superior de cinema em toda a região Sul.

Método de trabalho

O método de trabalho depende muito do diretor e da relação com o diretor. O que eu gosto de fazer é montar do início ao fim, na ordem cronológica, tendo visto todo o material primeiro. Nem que seja para, depois, mexer tudo e inverter a ordem. É difícil montar a cena 35 sem montar o que veio antes na 34. É claro que está no roteiro, mas me parece meio sem pé nem cabeça. Nos projetos na Casa de Cinema de Porto Alegre, eu sempre trabalho durante a filmagem não para montar, apenas para receber o material e assistir.

Normalmente, eu trabalho com assistente porque não gosto de falar sozinho. É bom brigar com o material, no bom sentido. Ficar assistindo ao material, xingando o diretor, dizendo: "Por que ele fez essa merda? Por que ele fez tudo errado?". Acho que faz parte do processo ficar brigando com o material, e, quando tem outra pessoa junto, tem outro olhar. Até porque, se eu fosse o diretor, eu não faria desse jeito. Eu tendo a ficar muito dispersivo se não tem ninguém na sala comigo. Aprendi a montar vendo o Alpheu Godinho e, depois, o Francisco Sérgio Moreira. Aprendi a montar vendo os dois montando ou revisando filmes. Alpheu Godinho montou *Verdes Anos*, um filme que eu dirigi com o Carlos Gerbase, em 1984. Chico Moreira montou *Me Beija*, de Werner Schünemann, em que eu era assistente de direção e roteirista. É fundamental aprender a montagem enquanto você vê alguém montando, inclusive pelos erros, pelo processo de ficar descobrindo coisas novas.

Quando montei *Rasga Coração*, tive o Jonatas Rubert (meu assistente há seis anos) sentado ao meu lado, assistindo ao filme e dialogando sobre ele comigo o tempo todo. É melhor refletir sobre o material em voz alta com alguém do que sozinho em pensamento.

O montador e o set

Em aula, uso muitas referências de montadores de Hollywood e europeus falando sobre estar no set. Alguns acham que é bom, outros não. Quem gosta de ir diz que aprende muito sobre o estilo do diretor. Tem muitos montadores que concordam com a minha posição de não ir ao set de filmagem. Precisei ir quando a gente estava fazendo o piloto do *Doce de Mãe*, para fazermos uma fotografia de equipe. A localização geográfica do cenário, por exemplo, eu tenho que encontrar no material bruto, não no espaço onde foi filmado. Caso contrário, não consigo montar aquele espaço direito. Essas relações geográficas e temporais não são necessárias na montagem. Eu tenho que saber o que está filmado, porque o espectador só vai ver o que está filmado. Eu tenho que ser o elo entre todo o trabalho de equipe e o espectador. Eu tenho que ter esse olho meio esquizofrênico, de assistir duzentas vezes àquele plano ou corte para saber se ele está certo e funcionando. Tentar ver como se fosse a primeira vez e pelo olhar do espectador; ter um olhar virgem, que é um grande auxílio do montador ao diretor, e reparar se não está contaminado com o set. Eu trabalhei no set muito tempo e acho que foi fundamental para a minha formação, mas, a partir do momento em que eu decidi ser montador, fui cada vez mais me afastando, pois quanto menos eu souber das circunstâncias de filmagem, melhor para trabalhar o material.

Para quem se faz o filme? Eu acho ruim quando alguém diz assim: "Ah, eu faço o filme pra mim!". E acho pior ainda quando a pessoa fala: "Faço o filme pra humanidade inteira ver". Se o filme for para mim, basta eu entender, basta eu me relacionar com ele, e ninguém mais precisa. Isso é ruim! Porque não cria processo de comunicação nenhum, sem o qual a linguagem e a arte passam a não existir. Mesmo que toda a humanidade e todo o planeta vejam o filme também, é utopia pensar num discurso que possa ser entendido por todos e todas em qualquer língua, em qualquer circunstância, em qualquer *background*. Isso rebaixa o filme de uma maneira que atrapalha demais o processo. Como montador, minha função é encontrar uma forma de representar como

eu gostaria de ver o filme se não estivesse trabalhando nele. É justamente isso que a gente busca: tentar chegar no olhar do espectador.

Conceito de montagem

A gente pode encarar a montagem como um processo, uma etapa ou um conceito mesmo. Como conceito, são três conceitos que, de certa forma se sobrepõem: habilidade, técnica e arte. Dá para dizer que a habilidade na montagem é operar o equipamento. Na época da moviola, era ligá-la, cortar, colar. Na época das ilhas de *videotape*, era botar as fitas no lugar certo, saber apertar aqueles botões extremamente complicados, ficar copiando e acertar os *cues*. Tinha toda uma habilidade que era necessária para isso. Hoje, essa habilidade inclui saber *codecs*,[6] converter, puxar para cá, organizar esse material e tal. O computador faz sozinho toda a parte repetitiva de organizar o material. Mas ainda é necessário ter habilidade para ligar o computador, abrir o programa e saber como funciona. A técnica na montagem é um pouco mais do que habilidade. Técnica é conhecimento. Um conhecimento de linguagem que é necessariamente histórico. Conhecer linguagem significa conhecer a linguagem praticada hoje. Ou seja, tem que conhecer os filmes que foram feitos até hoje. E a linguagem é uma construção coletiva de todo mundo que fez esses filmes até hoje e de todo mundo que assistiu a esses filmes até hoje. A técnica, na montagem, seria conhecer essa linguagem e saber resolver os problemas que o material bruto tem, para conseguir chegar na melhor solução possível desse material, para contar aquela história, passar aquela ideia, aquele sentimento. A arte na montagem, que está por cima disso tudo, seria uma concepção global do filme. Que vem desde antes do roteiro. Que vem da concepção do filme, que faz o roteiro, que faz o roteiro se transformar na filmagem e que faz o roteiro chegar na etapa da montagem, que é onde a gente vai juntar tudo.

O grande Paulo José tinha uma formulação bem interessante. Ele dizia que o roteiro é uma tese sobre o mundo e a filmagem é a antítese daquilo, como uma dialética mesmo. Uma antítese daquilo porque o lugar da filmagem não é o lugar que o roteiro imaginou, os atores não são os personagens. Eles vão tentar ser os personagens e, de alguma maneira, vão se contrapor aos personagens. E o que a câmera vai captar

é uma antítese do que foi previsto lá no roteiro. A montagem seria, dessa forma, a síntese de tudo. Seria tentar chegar a um resultado que, de alguma forma, retoma a tese, mas joga com a antítese para chegar no resultado final. A habilidade na montagem é função do operador, o cara que opera o equipamento. A técnica na montagem é função do montador, e a arte na montagem é função do diretor. Mas, na verdade, essas três coisas são misturadas; afinal, hoje em dia não existe o operador do equipamento. O montador opera o equipamento, então ele tem que ter a habilidade além da técnica. E, como boa parte do trabalho dele vai ser sem a presença do diretor, ele tem que ter a cabeça da arte também. Embora quem tenha a concepção global do início ao fim seja o diretor, na ilha, as decisões são tomadas pela pessoa que faz a montagem, que também é criadora do filme.

Eu aprendi a montar naquelas mesas de montagem mecânicas, horizontais, que a gente chamava genericamente de moviolas, mas que podiam ser da marca Kem, ou Intercine, ou Prevost. Apesar de esses processos terem sido fundamentais para mim, não tenho nenhuma saudade deles. Aquela coisa dos montadores da minha idade dizerem que gostavam de ficar com pedacinho de durex nas calças, eu achava um saco. Uma vez, fui usar a coladeira e quebrei o dedo, arranquei um pedaço do dedo. Não que computador não dê problemas também, mas é muito melhor de montar. O primeiro corte tem tanta coisa para fazer, converter, tirar de um *codec*, passar para o outro, principalmente porque está sempre mudando. Você não consegue manter o mesmo cronograma de um filme para outro. Porque cada filme vai ter uma câmera diferente, um *codec* diferente, um programa diferente. Cada vez que monto, aprendo coisas novas, por isso eu sou cada vez mais dependente dos meus assistentes que têm menos de 30 anos. Eu não consigo acompanhar essas mudanças tecnológicas todas. Mas, para fazer o primeiro corte, tem tanto problema, aqui no início, do *logger*, da captura, que eu diria que é quase a mesma coisa. O tempo que tu leva para fazer o primeiro corte hoje num filme e na época da moviola é mais ou menos o mesmo. Agora, o 2º corte, o 3º corte, o 5º corte, o 25º corte são tão mais fáceis, tem tantas possibilidades a mais. Puxa vida! O diretor dizia assim: "Tenta trocar esses dois planos de lugar". Levava horas para fazer aquilo. Aí o diretor dizia assim: "Tava melhor antes".

Levava um tempão para desfazer. Era um saco isso. Hoje você faz isso com duas teclas, é muito fácil. E tu não perde aquilo que tu tinha feito antes. Antes, tu prdia. "Tira dois fotogramas", tirava dois fotogramas. "Bota dois fotogramas de volta", botava os dois fotogramas de volta. Quando alguém perdia os dois fotogramas, saíamos catando por todo canto. Já aconteceu de perder os fotogramas e ter que mudar a montagem porque não achava mais os fotogramas. Foi bom ter vivido aquilo, mas não tenho nenhuma saudade. Fundamentalmente, eu não acho que isso muda a forma de pensar a montagem. O que faz isso mudar são os novos filmes que estão sendo feitos. É a linguagem. A linguagem não depende da técnica nem da habilidade. A linguagem depende da arte. A linguagem está sempre mudando, não necessariamente evoluindo. A gente coloca evoluindo porque, às vezes, uma ideia de progressão é mais complexa do que isso. A técnica evolui muito. Um montador de trinta anos atrás, congelado no tempo, pode não entender a máquina de hoje, mas vai saber dizer se o corte está bom ou ruim.

A ilha digital te dá algumas possibilidades que a analógica não dava. Quando teve a transição do analógico para o digital, na virada do século, alguns montadores tinham trabalhado quase que inteiramente em moviola; outros haviam trabalhado quase que inteiramente em ilha de fita-cassete. Quem trabalhava em moviola tinha mais vantagem em relação a quem trabalhava em fita-cassete, pela lógica de arte mais parecida, porque a lógica da moviola era menos linear do que a lógica da fita. A lógica da fita era linear mesmo: montava plano 1, plano 2, plano 3, plano 4, plano 5. Se você tivesse lá no plano 50 e quisesse remontar os planos 1 e 2, tinha que remontar tudo, porque estava na fita, ou fazer outra cópia e perder qualidade. Enquanto o filme não: você desfazia e reconstruía. Era um negócio destrutivo e manual. Você podia refazer os planos 1 e 2 já que eram não linear também. Dessa mesma forma, o pensamento do digital tem vantagem em relação ao pensamento da moviola e da fita. Mas alguns montadores que passaram por essa transição reclamam, e eu, de certa forma, reclamo também, do tempo de pensar. É tão fácil resolver tudo pelo computador que eu não vou pensar direito. E isso acaba sendo um problema para o filme se o montador não se der conta. Quando terminar o primeiro corte, tu não

deve começar o segundo imediatamente. Faz o primeiro corte, chama o diretor, assiste, bota numa tela grande, numa sala escura, com mais gente se possível, assistam, comentem, deixa passar dois dias, pensa melhor sobre aquilo. Assiste de novo o primeiro corte, aí começa o segundo corte. Se tu fizer esse tipo de coisa, deixar que a máquina se ajuste ao tempo do teu pensamento, aí tu não vai perder para o tempo da máquina. Tu vai perder para o tempo da máquina se tu ficar escravo dele.

Digital ou película?

Quando eu comecei a montar curtas-metragens profissionalmente, já tinha experiência com longas, mas em Super-8, que era uma técnica bem mais precária. Nos anos 1990, teve aquela crise toda do Collor e era muito difícil fazer longa-metragem. O primeiro longa que eu montei, do início ao fim, foi *Tolerância*, em 2000, e, logo depois, *Houve Uma Vez Dois Verões*, em 2002. *Tolerância* foi todo rodado em película, montado em digital e finalizado em película. *Houve Uma Vez Dois Verões* foi todo filmado em digital, montado em digital e finalizado em película. Basicamente porque a exibição ainda era em película, o processo já era digital e depois a gente fazia o *transfer* para a película. Não teve um filme em que usamos o mesmo processo do filme anterior. Era digital de baixa resolução, um filme com uma codificação de pouca profundidade. Então, tu olhava ali e tu via que era vídeo, que não vinha de película. Hoje eu não sei diferenciar se é vídeo ou película. Se tem poeira, é película. Se bem que hoje tem *plugins* que colocam poeira ali e fica igual, e você não sabe o que é. Por isso, hoje, pensar no formato de filmagem é apenas uma questão econômica. É até curioso pensar que muitos filmes feitos em DVCAM, no Brasil, utilizaram uma câmera muito parecida com a câmera que o Lars von Trier usou para fazer *Dançando No Escuro*, que ganhou a Palma de Ouro em Cannes. Nossa câmera era uma geração melhor do que a dele, e apesar disso, de ele ter ganhado Cannes, nós nunca conseguimos vender esses filmes para a televisão porque, segundo os executivos, não tinha qualidade de imagem. Isso é engraçado!

Em 1988, a inflação no Brasil era imensa, um absurdo, difícil de produzir filmes. Tinha poucos editais para curta-metragem; para longa não tinha nenhum. Mas a gente tinha muitos contatos com a Kodak, com laboratório de som. Pensamos em fazer um curta para estrear no Festival de Gramado e chamamos de *Projeto Foda-se*. A ideia era fazer de qualquer jeito, com o dinheiro que tivesse e sem dinheiro público de lugar nenhum. Tínhamos um acordo com a Kodak e também com o Álamo, que era o laboratório de som. Conseguimos umas latas de filme,

parte da revelação, uma grana para pagar o copião, a cópia final e a mixagem. A ideia era que cada um na Casa de Cultura de Porto Alegre apresentasse um projeto: apareceram onze projetos de curta-metragem. Fizemos uma reunião, cada um leu o seu. E não tinha ainda essa coisa de fazer cópia para todo mundo. Foi na leitura mesmo. No final de tudo, Jorge Furtado leu o projeto do *Ilha das Flores*. Foi quase unanimidade, aquele era o filme que tinha que ser feito. A ideia, basicamente, era o texto. Uma visão sobre o mundo. Eu também produzi *Ilha das Flores* e colaborei com duas frases no roteiro. Quando fui montar, me dei conta de que o que tinha que mandar no filme era o som, por isso aquela montagem de videoclipe. Não adiantava montar as imagens independentes do som. Eu tinha as imagens, mas não a locução do Paulo José. Eu olhava o material bruto e não sabia para onde ir. O Jorge gravou o texto com o Paulo José umas quatro vezes. Desliguei a lâmpada da moviola e montei, literalmente no escuro, o texto sem nenhuma imagem. Pegava a melhor frase, escolhia as pausas exatas. Ficava ouvindo, ouvindo, e pensava no tempo das pausas. Sem música ainda, sem nada que não fosse a narração em *off*.

A gente já tinha a ideia, do Sérgio Amon, que era o fotógrafo do filme, de começar e terminar com uma versão da abertura de *O guarani* tocada em guitarra. Jorge Furtado sugeriu, então, começar com uma versão mais clássica de *O guarani* e terminar com ela na guitarra. Chamaram o Zé Flávio, excelente guitarrista, para gravar. Tudo de graça, né? O estúdio de som de graça, todo mundo pela proposta e porque estava trabalhando com a gente em outros projetos e tal. Qual era a inspiração? Era o Jimi Hendrix no Woodstock tocando o hino estadunidense, com as bombas caindo ao fundo. Distorcer o hino nacional brasileiro não faz sentido nenhum. O hino nacional na cabeça das pessoas é *O guarani*! Pegar aquilo, tocar na guitarra e mostrar as pessoas no meio do lixo era a ideia. Então, foi basicamente isso: aquele texto pensado como se fosse dito para um ser extraterrestre tentando explicar que planeta é esse em que a gente vive. E de uma maneira absolutamente lógica. É como Kurt Vonnegut em *Café da manhã dos campeões*, base do pensamento de Jorge em *Ilha das Flores*. Monty Python, sem dúvida, também está no filme, pela ligação com a imagem, nessa brincadeira de ter uma visão crítica, mas ao mesmo tempo

encantada com a obviedade do telejornal. Aquela coisa de "fim de semana na praia estava muito ensolarado" (plano do sol), "Essa moça chegou mais cedo para juntar o seu biquíni" (mulher lavando o biquíni). Aquele didatismo absurdo de telejornal, a imagem dizendo exatamente o que a voz em *off* dizia, o que o som dizia. Fazer de forma exagerada, reiterativa, dando voltas, como se um computador maluco só tivesse sempre aquela mesma imagem repetida duzentas vezes. Aquele absurdo, quase idiota, de fazer a lógica da lógica para chegar a um ponto em que não há lógica alguma para explicar. Afinal, falamos de desigualdade no filme. O que a gente está falando é: que mundo é esse em que o porco está na frente do ser humano para comer?

Não me lembro de nenhum filme que eu tenha montado dessa mesma maneira. Em todos os filmes de Jorge Furtado, o texto é fundamental. Mas frases nos diálogos são outra coisa. O diálogo tem atores e atrizes. Quando é um texto dito por alguém que não aparece, é ele que manda na história. É como se fosse um videoclipe, só que, em vez da música, o que manda na montagem é o texto. Eu ganhei prêmio de montagem pelo *Ilha das Flores*, mas tenho certeza de que os prêmios não foram para a montagem, foram para o texto. É sempre bom ganhar prêmio. Prêmio é bom para o ego, para conseguir outros trabalhos depois. É bom porque as pessoas vão ver o filme. Mas não leve tão a sério o prêmio. Se não ganhar, não tem problema, faz o próximo filme depois. Os únicos capazes de dizer se uma montagem é boa ou não são o montador, o diretor e o produtor, pessoas que conhecem todo o material bruto do início ao fim. Quem no júri conhece todo o material do início ao fim, e todas as soluções que foram encontradas, de todos os filmes que estão concorrendo? Ninguém. Então, é puro chute.

Documentário

Gabriella Oldham, no livro *First Cut*, entrevistou uma série de montadores estadunidenses. Tem um deles que diz que já ganhou prêmios por cenas de ação, que é a coisa mais fácil de montar. Cena de diálogo, ou qualquer de documentário, sempre é muito mais difícil de montar — basicamente porque documentário parte do zero. É preciso assistir a tudo e descobrir o filme. Tu fica com um monte de material e depois tira fora o que não te interessa, quase como se fosse mármore. Vai num bloco de mármore e tira o que não é cavalo, segundo a frase atribuída a Michelangelo, e sobra o cavalo. A maioria dos documentários é argila, porque tu tem que pegar aquilo e dar a forma. Tu não tem que encontrar a forma que está ali. Tu tem que ir dando a forma para ele. E ficção é como se fosse Lego. Porque as peças já estão no material bruto. No documentário não: você tem que fazer o encaixe.

Fôlego

Quando eu fui montar um longa pela primeira vez, a questão básica era uma questão de fôlego. Eu já estava com 42 anos, já tinha filho. Já não dava para fazer aquela coisa de virar a noite montando. Por isso, eu revejo *O Dia Em Que Dorival Encarou a Guarda* e acho o filme pessimamente montado. Foi um dos primeiros que eu montei, mas a gente montou num fim de semana apenas. A gente não saía: eu ficava na moviola, e os diretores trazendo sanduíche e refrigerante o tempo inteiro. No fim, a sala ficou até fedida, ninguém saía para tomar banho durante esses dias todos. Por isso, quando você vai montar um longa, é necessário ter um método, uma rotina. Diferentemente de um curta. No longa, a gente tem que ter um horário para começar e um horário para terminar. Nos curtas, e em publicidade, é outro ritmo, porque você pode até ficar direto e só sair quando estiver pronto. Na publicidade, o resultado sai muito rápido e, depois, não interessa para mais ninguém ficar debatendo questões. É algo descartável nesse sentido, por isso é um bom exercício antes de montar um longa. Mas é no longa que a gente vai aplicar o que a gente aprendeu e fazer o que a gente gosta.

---

6 *Codecs* são formas de codificação para compactação de arquivos. Alguns, como o h264, são extremamente eficientes e muito usados na edição digital de audiovisual.

Idê Lacreta

O Animal Cordial (2017), de Gabriela Amaral Almeida

500 Almas (2004), de Joel Pizzini

O Prisioneiro da Grade de Ferro (2003), de Paulo Sacramento

Eu fazia ciências sociais na USP e tinha um trabalho de corpo e música com crianças numa escola de arte. Terminei a faculdade e fui para o Rio de Janeiro. Minha irmã morava lá e eu queria desenvolver um projeto para crianças usando a linguagem audiovisual. Não sabia de nada, tentei pegar equipamento de amigos e um pouco da expertise de cada um. O projeto foi desenvolvido em Super-8 para poder apresentar nas escolas e ver se eu conseguia colocar em prática minha ideia. Comecei a montar sozinha, na raça. Eu ouvia que Super-8 era difícil de sincronizar e que não era bom ter entrevista. Imagina só: filmei um acampamento com crianças. Passei um mês fechada no meu quarto dando vida a esse projeto e fiquei deslumbrada com a montagem. Eu tinha alguns rolinhos, umas ideias na cabeça, e o filme foi ganhando vida. Eu fiquei muito interessada com isso. Minha irmã, Rose Lacreta, estava fazendo o primeiro filme dela com o Gilberto Santeiro como seu montador. Ela também conhecia o Mair Tavares. Os dois eram muito próximos nessa época, e eu comecei a querer me desenvolver e fazer assistência para eles para poder aprender mais sobre o ofício.

Gilberto, sempre com um estilo de humor bem peculiar, não queria me deixar chegar, até por alguma razão, à moviola — antigamente, era um espaço em que as pessoas conversavam muito. Quando ele descobriu que eu tinha feito esse filminho — sem que eu soubesse, minha irmã lhe mostrou o resultado do trabalho —, ele achou que eu

tinha perfil de montadora. Depois disso, concordou que eu fosse assistente dele no filme. Gilberto viajou logo na sequência para montar *Lição de Amor*, de Eduardo Escorel. Fiquei muito amiga do Gilberto e do Mair, que me ajudaram muitíssimo. Nunca fui assistente do Mair, mas a gente ficou muito próximo, e eu sempre ali perguntando as coisas. Os dois foram muito importantes na minha formação. Gilberto Santeiro tinha trabalhado com Escorel, e Eduardo Escorel era o mito dele. Lembro que o Escorel falou uma vez para mim, e eu nunca esqueci, que numa montagem a gente sempre tinha que dar o melhor possível, fazer o melhor possível, querer chegar quase à perfeição para ter menos erros no final. Então realmente batalhei por isso; sempre acho que preciso dar uma olhada a mais. Espero continuar sendo assim, mas, às vezes, para o jovem montador, ainda mais com essa tecnologia toda, é muito fácil ficar impaciente, ficar entusiasmado com aquilo que tem e já achar que aquele resultado está ótimo. A paciência é fundamental para esgotar as possibilidades dramatúrgicas de um trabalho, escolher e rever as sobras para mudar alguma coisa. Junto, também, com a liberdade de abandonar todas as regras que a gente tem ou que chegam através de faculdade, escola, formação em geral, para poder experimentar sempre.

Talvez eu dissesse para a jovem montadora que eu fui que fizesse um mergulho maior nos trabalhos, nos livros. Porque, até hoje, eu tenho um pouco de impaciência para ler textos sobre montagem, sabe? Eu gosto de atuar na prática. E, para mim, sempre foi assim. Aprendi, fiz o meu caminho com esse sentimento do filme e eu. E o que é que fica bom e como é que tá. Então, às vezes, acho muito exaustivos esses textos sobre montagem. Mas aliar o conhecimento com a prática é fundamental. Porque é na prática que a gente descobre, vai se libertando de dogmas e regras e tudo o mais.

Quando abriu a Escola de Comunicações e Artes, a ECA, na USP, eu estudava ciências sociais. Não existia a UFF ainda. Quando fui assistente do Escorel, muito tempo depois, já existiam várias informações de como trabalhar na moviola, como cuidar das sobras, como organizar o material bruto. Era um trabalho completamente diferente do de hoje. Estar na sala de montagem com as pessoas com quem trabalhei era um espaço muito especial. Um espaço onde as pessoas respeitavam o entrar, ou o se mover, ali dentro da sala. O

assistente trabalhava o tempo inteiro porque tinha que ficar cuidando das sobras. Num longa-metragem, por exemplo, o montador debatia com o diretor, montava e passava para você as sobras. Era importante organizar tudo ali na ilha, para depois não ter problemas em reencontrar o respectivo trecho que talvez precisasse voltar. A ilha era um espaço muito mítico para mim. Até hoje! Eu fico um pouco horrorizada com a falta de respeito que se tem numa ilha de edição. Eu acho que todos vocês, hoje em dia, e eu vejo pelo meu filho, conseguem se concentrar em várias tarefas, várias funções. Eu me acostumei a mergulhar no filme. Era um espaço muito íntimo de criação e de relação em que se construía intimidade com o diretor e mergulhava fundo no material.

Até hoje, tenho uma forma de trabalhar muito intuitiva, pouco racional. Joel Pizzini me disse que falo muito isso, mas que toda hora questiono coisas e que sou muito racional. Mas é uma relação que eu crio com o objeto do filme, com aquilo que sinto. Eu não fico caçando teorias e não sei depois refletir sobre o que fiz. É um contato muito direto que eu acho que vem dos anos em que trabalhei em moviola. Porque a tela não era tão grande, muitas vezes você tinha limitação de trabalhar com só duas pistas de som, né? O que dificultava, porque você trabalhava, basicamente, com diálogo. Depois das conversas com o músico, acabava trazendo a música para lá, mas raramente construía ou trazia os ruídos, por exemplo. E hoje em dia é completamente diferente; você sente a necessidade de já trazer, na montagem, até determinado vozerio, campainha ou qualquer coisa que seja. E isso só no final era muito incrível, porque na mixagem você tinha a beleza de ver o filme todo composto. Lembro que uma vez o Mair Tavares estava para mixar *A Lira do Delírio* e me convidou para acompanhar. Ele falou: "Vamos lá na mixagem porque você vai aprender muito". Eu tinha algumas coisas de teoria, mas entender, na mixagem, o resultado de não ter sido atenta para colocar a emulsão do outro lado era uma loucura. Porque as horas de mixagem sempre eram muito caras, as máquinas paravam. Mas eu acho que era um espaço de bastante respeito com o que se fazia. Hoje em dia, a luz fica acesa, gente entra e sai. Às vezes eu tenho até que trabalhar de fone de ouvido. Montei dois episódios com a Tata Amaral, na O2, em pequenas cabines, mas mesmo assim era um barulho

infernal. Eu trabalhava o tempo inteiro de fone de ouvido, pois preciso de uma intimidade minha; menos com o diretor, e muito mais com o filme. Eu vou respondendo àquilo que vou sentindo.

É muito especial aproveitar a conversa entre diretor e montador, afinal, no cinema, tem bastante hierarquia. Eles falavam: "Assistente não dá palpite", por exemplo. E você dava o seu palpite na hora certa, você tinha que ficar lá mais na observação. Foi um grande aprendizado quando fui assistente. Hoje em dia, essa conversa faz falta não só em relação ao método, mas em relação a toda a linguagem e estrutura.

O assistente

Eu acho que faz bastante falta o assistente não poder estar em todo trabalho. Nesse último trabalho que eu montei, o documentário *Fotografação*, de Lauro Escorel, tive a felicidade de poder ter um assistente o tempo inteiro comigo. Porque a gente, hoje em dia, já tem uma série de macetes em relação a som. E, em geral, os assistentes sabem tecnicamente muito mais do que eu, e dependo deles. Porque não sou essa montadora que carrega, transforma e transcodifica o material bruto para poder trabalhar. No início, até pensei em fazer isso, mas tudo muda rapidamente e eu falei: "Não! Eu preciso me concentrar na montagem". Minha assistente, Luisa Norico, também vem da ECA, onde fez o curso de cinema. Ela me disse que se beneficiou muito com o fato de estar presente na ilha, ver as coisas que eu faço ali, ouvir as discussões e as conversas que tenho com o diretor. Por mais que, tecnicamente, ela não precise dessa convivência, acho que se desenvolveu muito durante o nosso trabalho. Então, considero uma falha, hoje em dia, as produções não trazerem o assistente por todo o período.

O primeiro trabalho que eu fiz sem conhecer todo o material foi *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, porque o Paulo Sacramento, diretor e também montador, que trabalhou na montagem comigo, tinha pouco dinheiro, e o equipamento ainda não tinha memória suficiente para comportar as 180 horas de material que ele havia filmado. Paulo organizou tudo completamente; tinha feito uma escolha, já junto com o diretor-assistente, e aí eu entrei. Eu me assustei em chegar e não ter contato com todo o material, porque gosto de conhecer tudo. Ao mesmo tempo, ele me tranquilizou. Hoje dá para você colocar o material do filme em vários HDs e tê-lo à sua disposição. Antigamente não tinha; era uma coisa de descarregar e carregar. Antes, eu queria conhecer tudo e fazer a escolha de tudo; hoje já não dá mais. Tenho gostado bastante de pegar o filme num primeiro corte feito por uma assistência. Em *O Animal Cordial*, que eu montei para a Gabriela Amaral Almeida, só entrei depois de três meses de montagem. Coloquei uma

assistente para trabalhar sob orientação dela, cheguei e já vi direto o primeiro corte.

As pessoas falam do ritmo, como se fosse tudo para elas, um sinônimo de boa montagem, de boa edição. Eu acho a escolha do material muito mais importante. Porque, dependendo do ângulo em que você está, do enquadramento que tem, você consegue fortalecer o filme em relação às emoções, ao caminho de dramaturgia que ele está pedindo. A atuação dos atores também é fundamental. Eu acho o período de seleção e de escolha do material muito importante. Antigamente, eu queria fazer um filme todo e fazia. Fazia da primeira sequência até o final. Hoje em dia, não. Faço sequência por sequência. Se preciso começar pelo meio do filme, eu começo. Mas, por exemplo, quando vou dar um corte fino, não consigo afinar pontualmente as sequências. Eu preciso estar sozinha, peço ao diretor para fazer meus ajustes sozinha e preciso ver do início do filme, como se realmente estivesse numa moviola. Porque você vai pegando, vai incorporando aquele ritmo e tudo o mais que o filme te traz.

Eu sinto também uma grande diferença, e também uma dificuldade, de começar a editar com música. Eu fiz um promo para a minha irmã, que também trabalha com cinema, Rose Lacreta, e ela falava: "Não, eu preciso de música, eu preciso de música aqui!". Claro, numa promo, de repente, isso te ajuda bastante. Mas numa ficção? Sei lá, em documentário então, você nem pensa se tem música ou não. Mas numa ficção eu acho importante trabalhar só com o diálogo. Porque assim fico mais atenta a tudo. Acho que música pode disfarçar as emoções às vezes; pode disfarçar furos na narrativa do filme. Então, em geral, eu começo de forma com a qual talvez, hoje em dia, ninguém trabalhe, mas é como me sinto bem.

O Prisioneiro da Grade Ferro

Paulo Sacramento ia montar o filme sozinho. Num determinado momento, resolveu que precisava de alguém para montar, já que era o primeiro filme que ele dirigia. A primeira proposta dele não era ter os prisioneiros filmando, mas fazer uma história conectada ao personagem real do Bandido da Luz Vermelha. Depois, ele não sabia como fazer; começou a filmar em película, aí viu que precisava trazer outra forma mais dinâmica para filmar. Foi um longo processo, mas quando entrei tinha coisa demais: por exemplo, todos os *workshops* que eles fizeram com os presos. E eu sei, pelo Paulo, que foi muito importante a entrada do Aloysio Raulino no projeto. Porque, quando o Aloysio entrou, dinamizou mais essa história de câmera na mão, de andar aqui, de ter pouca luz, de se virar com todas aquelas questões. Em termos de linguagem mesmo, eles foram encontrando outros caminhos. Quando entrei, a gente trabalhou muito nas aulas, nos exercícios que eles fizeram; depois, a gente não sabia para onde caminhar. Paulo e Aloysio tinham feito, antes, uma seleção para saber quais presos trabalhariam ali no filme, e a primeira ideia era oferecer a mesma oportunidade para os coxinhas, os guardas. No final, teve toda uma modificação, quer dizer, os coxinhas nunca quiseram chegar lá, e eles começaram a ter mais liberdade para andar no presídio. E o próprio primeiro grupo selecionado também foi se alterando. O pessoal chegava e se sentia muito representado por essa equipe e por esse olhar ali dentro do filme. Eu lembro que o Paulo é superdisciplinado, mais exigente do que eu. E aquele tema era superpesado, um ruído ali dentro do Carandiru. Era muito cansativo, porque ali você tinha várias religiões, havia um pátio, tudo funcionando junto. Mas a gente foi encontrando um caminho e combinava, se integrava na visão de trazer o filme para a narrativa atual.

Aquela beleza de início que tem no filme não foi planejada. O Carandiru estava para ser demolido, mas a gente não tinha notícia nenhuma. Fomos trabalhando com outros materiais e eu, incomodada, porque, para mim, era fundamental saber como o filme ia começar. O início foi feito no final de tudo pelo Paulo. Eu já estava em outro

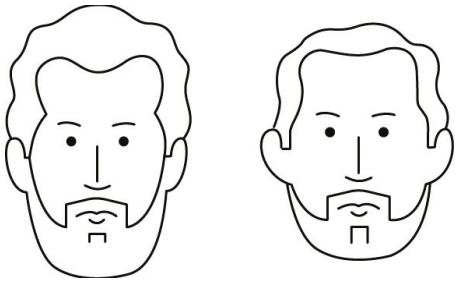
trabalho e teve a implosão do Carandiru. Toda aquela beleza de raciocínio que, eu acho, tem de se trazer a realidade presente do Carandiru para daí seguir no filme. Foi uma ideia que a gente nem discutiu. Ele fez e me apresentou e eu achei o máximo. Foram, ao todo, nove meses de trabalho para montar *O Prisioneiro da Grade de Ferro*. Foi um trabalho pesado e gratificante.

Sempre fico, em geral, muito próxima dos diretores porque entro comprando a ideia do filme. É muito difícil trabalhar na edição quando você não tem a mesma sintonia, seja com o material, seja com as ideias do diretor. Eu falo muito que surge uma terceira pessoa: a somatória do diretor e do montador. É muito gratificante quando isso acontece. Para você criar, é preciso estar muito à vontade. Para criar, é preciso se permitir muitos erros. Ir no caminho errado, analisar por que não está dando certo. Você tem que se mostrar do jeito que você é, com as suas dificuldades e com as suas facilidades. O diretor também. O momento de criação é um momento muito delicado. O diretor precisa te estimular também, te dar subsídios ou informações, ou material mesmo, ideias para ir recriando. Afinal, montagem é uma recriação.

A importância da formação

Me formar em ciências sociais foi superimportante, algo que me ajuda a incorporar tudo o que acontece e a não ser uma pessoa fora da realidade. Estudar música e dança também me trouxe alguma relação, alguma influência, na minha forma de montar; muito mais do que uma formação técnica. A mudança de articulação de imagem com o texto, por exemplo. Percebo que tem alguma coisa por aí que eu fico contente de trazer. Eu acho que me facilitou em alguma coisa. Acredito que o diretor é o regente, escolhendo bem a equipe e conduzindo todo esse trabalho. O montador tem o privilégio de estar presente em tudo e de tentar trazer várias facetas, de som, de imagem, de história. Você tem que harmonizar e integrar todos os vários elementos para um melhor resultado do filme. Nosso olhar precisa ser mais bem distribuído por todo o filme para poder potencializar o que cada área trouxe para nós.

Foi muito satisfatório trabalhar com a Gabriela Amaral Almeida em *O Animal Cordial* porque ela era muito aberta àquilo que eu falava, além de ser uma pessoa extremamente talentosa. São sempre acordos, composições, que você vai sentindo, vai mostrando para a diretora. A diretora vai aprovando, ou não, porque acaba sendo um tempo construído. Não dá para dizer que sou eu, nem que é só ela, porque foi construído na ilha de edição.



Irmãos Pretti

Luiz Pretti

Arábia (2017), de João Dumans e Affonso Uchoa

A Vizinhança do Tigre (2016), de Affonso Uchoa

Teobaldo Morto, Romeu Exilado (2015), de Rodrigo de Oliveira

Ricardo Pretti

Sofá (2019), de Bruno Safadi

Ventos de Agosto (2014), de Gabriel Mascaro

Esse Amor Que Nos Consome (2012), de Allan Ribeiro e Douglas Soares

Quando a gente era criança, assistíamos a bastantes filmes, tipo Sessão da Tarde, ou qualquer um que estivesse passando. Alugávamos também muitos filmes nas locadoras e passávamos o fim de semana inteiro assistindo. Um filme que nos marcou, por ser diferente, foi *Taxi Driver*, de Martin Scorsese. Com 15 anos, decidimos fazer cinema e tivemos a sorte de ganhar uma câmera de VHS; ao longo dos anos, percebemos que não estava dando certo filmar em VHS e montar enquanto filmávamos. Decidimos ir para uma ilha de montagem montar um curta, e aí começamos a ter consciência do que era a construção de um filme, de uma forma muito autodidata. Chegamos a entrar na faculdade, mas depois abandonamos. Foi quando a gente conseguiu um

computador e começou montando no iMovie. Veio a vontade de fazer cinema e a gente começou a ver filmes um pouco fora do circuito hollywoodiano. Começamos a frequentar mostras que apresentavam esses filmes e esse tipo de cinema não comercial.

Nessa época, fim da década de 1990, estava em cartaz *Miramar*, de Júlio Bressane, um grande marco do nosso início do amor ao cinema. *Miramar* é cheio de jogos de montagem, de intervenção na imagem, de trás para a frente, de brincar com isso, foi bem marcante. Junto a isso, o Júlio Miranda, que é uma figura muito importante para a gente, era dono de uma locadora em Copacabana e lá havia um apartamento para colocar todas as VHS que ele tinha. E ele alugava as fitas por telefone. A gente descobriu o número dele lá no Templo Glauber, porque queríamos ver filmes do Glauber Rocha e não os achávamos em lugar nenhum. Júlio Miranda fazia esse papel de formador com a gente, de indicar filmes. Então, às vezes, ele ligava e falava que tinha um filme da Espanha, de um cara chamado Víctor Erice. "Vocês deviam ver esse filme, que é muito bom", dizia. Fez isso com vários filmes.

Tínhamos cerca de 18 anos quando fizemos um minicurso de cinema e TV com o Alberto Salvá, lá no Castelinho do Flamengo. E, no final do curso, tinha uma produção de um pequeno curta. Aí, o Salvá montou esse curta e levou a turma para ver como era a montagem, nessa ilha que depois alugamos.

Tudo começou do nosso amor pelo cinema, e, a partir disso, pela tentativa de fazer filmes. Uma forma nossa de exercitar a necessidade de montar os nossos próprios filmes. A gente nunca quis ser montador de nada. Nunca fomos atrás de diretores e produtoras para falar que a gente queria estagiar como montador. Nunca foi por essa via, foi pelos nossos próprios filmes. Com o tempo, montamos os nossos próprios filmes, e a gente começou a fazer filmes com amigos que faziam outros filmes. E eles começaram a chamar a gente para montar. E aí começamos a montar os filmes dos outros, mais na amizade do que no mercado. Só que os filmes começaram a ganhar uma projeção maior do que esperávamos, e outras pessoas chamaram a gente para montar também. Viramos montadores sem querer.

Sábado À Noite

Fomos morar em Fortaleza para montar o filme do Ivo Lopes Araújo, que é como se fosse nosso irmão mais velho, uma figura muito importante para a gente. Nos conhecemos na faculdade, iniciamos uma parceria de criação; depois que ele terminou o curso, voltou para Fortaleza. Ele foi contemplado com o edital DOC TV, para realizar *Sábado À Noite*. Filmou lá e depois veio para o Rio de Janeiro passar férias, e aproveitou para convidar a gente para montar com ele. Fomos para Fortaleza e passamos os primeiros três meses montando o filme com ele. Depois de três meses lá, a gente viu que, realmente, queria ficar na cidade e que, de fato, estava acontecendo muita coisa massa, que tinha muita gente legal e que, enfim, era o lugar para estar no momento. Aí, ficamos! No cinema carioca, éramos apenas dois gêmeos ali, meio esquisitos, querendo fazer longa-metragem sem nada, filmando com uma míni DV.

A Alumbramento também foi uma coisa que partiu do Ivo, que, em algum momento, percebeu que era muito importante ter uma produtora, um CNPJ para conseguir contemplar projetos, fazer coisas e conseguir realizar os filmes. Só que, ao mesmo tempo, ele não queria apenas criar uma empresa e pronto. Ele achava que tinha que ser uma coisa a mais. O Ivo é uma figura coletiva, agregadora, que gosta mesmo, mais do que qualquer outra coisa, de estar com as pessoas. Por isso, foi natural montar um coletivo com uma galera que já estava junta, se encontrando, fazendo filme, fazendo instalação, qualquer coisa, na verdade. Fazendo yoga, cozinhando. Então, foi meio natural: "Vamos juntar esse pessoal todo, fazer uma produtora, uma coisa nossa, um coletivo". Aí, pronto, começou a Alumbramento. Veio dessa junção de desejos, de poder realizar os filmes e poder estarmos juntos e juntas nesse espírito coletivo.

Sábado À Noite ainda é da Casa Alpendre, que é do Alexandre Veras, um guru em Fortaleza que influenciou muito a nossa geração com a videoarte, a videodança, a instalação. E ele também faz cinema, tem seus curtas, seus longas. O coletivo nasceu por causa de *Sábado À Noite*,

mas o primeiro filme da Alumbramento é *Às Vezes É Mais Importante Lavar a Pia Do Que a Louça Ou Simplesmente Sabiaguaba*, um filme que nós dois dirigimos em 2006. É um curta que a gente fez morando lá na praia de Sabiaguaba, enquanto montávamos o *Sábado à Noite*. Taís, companheira do Ivo, estava grávida, teve filho e precisou ir para Fortaleza, para o hospital. O filho nasceu prematuro. Ficamos os dois sozinhos. Ivo estava com a câmera Z1 dele, de *Sábado À Noite*, e o Danilo, que morava lá na comunidade, em Sabiaguaba, tinha um microfone *boom* (direcional) que ele emprestou para a gente. Demoramos duas tardes para filmar, e depois passamos uns quatro meses montando esse curta na ilha de edição do Ivo, porque, na época, a gente não tinha ilha. A gente não tinha nada. Usamos material emprestado de todo mundo, e foi uma grande lição de montagem. Basicamente, porque usávamos o HD do Ivo e ele apagou o filme umas três vezes. Toda vez que apagava, a gente tinha que remontar. Com isso, aprendemos e tivemos uma consciência do que podemos montar igual, do que não podemos. A gente começou a fazer experiências desse tipo e acabou sendo uma grande lição, muito mais do que qualquer escola. Perder o teu filme algumas vezes faz você criar uma consciência bem legal sobre a montagem.

Cinema sem orçamento

Um problema da grande mídia é que ela sempre quer enquadrar as coisas. De repente, a gente virou representante de um suposto cinema sem orçamento. Coisa que a gente nunca quis ser, não era isso que interessava para nós. É a mesma coisa com o suposto cinema coletivo: de repente, você tem que virar o cinema coletivo e responder por isso. Isso acaba gerando muito ruído de comunicação, muita discussão desnecessária, porque, na verdade, o que é interessante para a gente é ter formas variadas de produção. Não era uma coisa que a gente acreditava como ideologia. Você vê que é importante advogar por aquilo porque você está vendo que é uma coisa com dificuldade de ser aceita. Tentamos sempre colocar as discussões num lugar mais de diálogo e de tentar entender como aquilo pode estar na feitura de filmes, e não como algo rotulado. Daí te rotulam como um cara que só faz filme sem dinheiro, como se você não pudesse ou não quisesse fazer filme com grana.

Identidade do cinema

A montagem de *Estrada Para Ythaca* seguiu um processo muito parecido com o que a gente aprendeu em *Às Vezes É Mais Importante Lavar a Pia Do Que a Louça Ou Simplesmente Sabiaguaba*. Eram filmagens curtas e uma montagem mais estendida para poder, justamente, ter o tempo de decantar o material, de poder olhar tudo com calma, de chegar num filme mais preciso. Não correr com a montagem, porque na filmagem era impossível. Não havia meios para ficar muito tempo filmando. Então, na montagem, a gente achava que era importante ter esse tempo. Passamos, de novo, em torno de nove meses na ilha de montagem. Algumas cenas com bastante dificuldade até. Outras cenas específicas a gente ficou esse tempo inteiro tentando montar, até conseguir chegar na montagem que nos satisfez. Era um roteiro de três páginas, era mais um esboço de situações que a gente ia filmar; nem sabíamos o que ia acontecer. O final do filme foi descoberto um dia antes de filmar, era um processo mais aberto e improvisado. Porque também não somos atores, então pensamos em não ter roteiro para ajudar no processo aberto. Foi tipo um documentário, e montar documentário é a melhor coisa que tem para o montador. No documentário, se faz muitas escolhas do que você vai tirar do material bruto. O filme vai se construindo a partir disso, e não com base em algo previamente estabelecido. É uma desconstrução do material bruto.

A primeira parte do processo de montagem de *Estrada Para Ythaca* foi tirar todos os diálogos: só com isso já caiu 20% do material bruto. Nós começamos a nos entender enquanto indivíduos a partir de uma relação com o cinema, com a cinefilia, com ver muitos filmes. Anos depois, já trabalhando com cinema, fomos ler Jacques Rivette, que dizia que cinema é o seu próprio país, aquilo que você habita. Ele falava muito disso a partir da relação dele com os filmes do Kenji Mizoguchi. Você não precisa saber certas coisas da cultura japonesa para entender o Mizoguchi; precisa entender de cinema para entender o Mizoguchi. O que, obviamente, é uma coisa polêmica, porque o Mizoguchi está completamente imbuído da cultura japonesa. O que você aprende dos

filmes do Mizoguchi sobre o Japão? Ele fala que você vai aprender se souber cinema, não cultura japonesa. Isso, para a gente, faz ainda muito sentido. O cinema é a porta de entrada para novos mundos, para entender tudo de forma mais ampla, mais fluida entre as culturas.

Aqui no nosso cinema, no cinema que a gente fez historicamente no Brasil, nunca houve a procura de uma identidade brasileira, muito menos nordestina. Não tinha isso. *Estrada Para Ythaca* é um filme feito por quatro jovens que estão viajando pelo interior do Ceará numa relação totalmente aberta. Não estão preocupados com construção de identidade, mas com a construção de um filme e de histórias. Tem a panelada, tem várias coisas típicas do Ceará, mas não era uma pauta. Não tinha nenhuma pauta identitária no nosso caso. O cinema que existia em Fortaleza antes de a gente começar a fazer, na nossa opinião, era excessivamente preocupado com isso. As raízes da cultura cearense. o barroco cearense, de Rosemberg Cariry, que é interessantíssimo, não é de se jogar fora; pelo contrário, é um excesso disso. O cangaço, a seca, esse tipo de coisa que a gente estava cansado de ver e não queria repetir nesse trabalho. Fizemos uma desconstrução em torno da procura de uma nova identidade cearense, de Fortaleza, e não de uma afirmação disso.

Ricardo montou um filme do Allan Ribeiro chamado *Esse Amor Que Nos Consome* e teve a oportunidade de conviver um pouco com um cineasta que traduz muito o estado de vida urbana e carioca do Rio de Janeiro. Para nós, o Allan é um dos grandes pilares do cinema carioca atual. Está cada vez com mais dificuldade de conseguir dinheiro para novos filmes. Vai demorando mais para fazer seus filmes, o que é uma pena. Mas tanto os curtas quanto os longas que ele fez são expressões de uma identidade carioca bem forte, de forma natural. Como montadores, o fato de a gente ter conseguido montar filmes no Rio, em Belo Horizonte, Recife, Fortaleza, mudou nossa percepção, porque existem coisas sobre identidades, sobre sabores locais, que você vai aprendendo ali, no convívio mesmo, com os diretores daquele lugar. Acordar e estar todo dia naquele lugar, andar nas ruas, entender as diferenças culturais e locais que são muito fortes, tudo isso influencia muito na maneira de montar. Em *O Céu Sobre os Ombros*, teve uma sequência inspirada pela andança de Ricardo, de uns quarenta minutos,

de casa até a ilha de edição. É muito importante andar para o trabalho, porque já ficamos muito tempo presos num quartinho escuro, trabalhando.

Com tanto convívio com aqueles personagens, na ilha de edição, toda vez que a gente anda na rua, temos certeza de que vamos encontrá-los na próxima esquina. O montador tem que ter aquela curiosidade de entrar em contato com diferentes culturas a cada filme, com a realidade de cada filme. Como diretor, talvez exista mais dificuldade em fazer isso a partir de si mesmo; é um gesto mais longo, mais demorado. Às vezes, não há tempo para fazer. Mas, como montador, você já faz isso naturalmente, faz parte do trabalho entrar em contato com essas outras realidades.

Estruturas de poder

No Rio de Janeiro, são muitas as preocupações que o jovem cineasta precisa ter para chegar em qualquer lugar, porque já existe uma estrutura de cinema de pessoas com mais poder aquisitivo. Elas estão há mais tempo fazendo isso e querem manter concentrados todo esse privilégio e essa possibilidade de produção. Precisamos pulverizar isso e transformar o Rio numa produção mais ampla e variada, sem esmagar jovens cineastas que não fazem parte desse pequeno grupo e que não compartilham dos mesmos meios de produção. Quando o cara sai da faculdade, tem que pensar sobre isso; ele para de pensar nos filmes que ele quer fazer. E isso já vai, desde cedo, minando qualquer criação mais espontânea que o jovem pode ter. Aqui no Rio de Janeiro, a juventude não existe. Talvez seja um dos problemas que a gente encontra; essa juventude é esmagada desde cedo. Você já tem, no primeiro período da faculdade, aula sobre direitos autorais. Não é por aí. Você não incentiva os jovens a fazer filmes ao falar que não podem botar música porque eles vão ser processados pelas companhias que são donas das músicas. E aí já tem que fazer estágio nas grandes produtoras, e isso vai acabando com a criatividade mais solta mesmo, desregrada, mais selvagem da juventude. Em Belo Horizonte, Fortaleza, Recife, que são grandes cidades, ainda dá para viver uma coisa mais desorganizada, por isso saem muitos filmes bons de lá. Torna-se mais espontâneo, mais fácil mesmo conseguir fazer isso e ser levado a sério. Porque, aqui no Rio de Janeiro, você pode fazer isso e ninguém te levar a sério. Aqui tem uma estrutura social de poder que te exclui dessa construção. Você vai aniquilando sua própria personalidade.

Ricardo toca guitarra e Luiz, baixo. Muito tempo atrás, inclusive, teve uma fase em que a gente estava querendo ir embora do Rio de Janeiro, desistir do cinema e viver de música. Chegamos até a tentar, mas também não deu muito certo com a música. O jeito foi continuar no cinema mesmo. A música nos influencia demais, acaba sendo como um guia da montagem. É uma sensibilidade própria, também, conseguir imaginar qual é o tipo de música, qual tipo de sentimento quer passar,

qual é a música ideal para isso, que tipo de andamento, que tipo de ritmo. Sentimos que, quando estamos montando um filme, existe sempre um andamento que está regendo a obra, e é preciso encontrar esse andamento de alguma forma, entrar nele para ajudar até a cortar, ou não, um plano.

Em um filme de ficção, é muito importante fazer primeiro o corte de roteiro. Olhar com o diretor todos os *takes* (tomadas) e ir escolhendo. Não é uma escolha definitiva. Escolhemos os *takes* e depois passamos duas semanas debruçados no filme fazendo esse corte de roteiro. É muito importante o diretor ver esse corte, entender o que deu certo e o que não deu. O que a filmagem conseguiu realizar bem nesse, ou não. Vamos ganhar essa batalha. A gente tem que fazer um corte de roteiro maravilhoso, tendo a sensação de que o filme já está pronto. É claro que, depois, vai ver que não está. Mas o objetivo é sempre esse: chegar nesse corte de roteiro. Depois, colocamos em texto tudo o que temos de cena montada e tentamos imaginar a sequência dos acontecimentos e a narrativa que a gente quer construir ali.

Depois desse primeiro corte, pensamos na montagem interna de cada cena e vamos esmiuçando melhor o material bruto. É preciso também entender o tipo de olhar, o tipo de postura na ilha que o filme exige. A gente está junto fazendo isso, precisamos nos encontrar juntos. É algo que exige certo tempo. Muitas vezes, não conseguimos na primeira semana de montagem, às vezes leva um mês até entrarmos no universo. Um filme como *Baixo Centro*, montado por Luiz, por já ter em sua proposta uma estrutura supercomplexa e labiríntica, que já dependia de um embaralhamento das cenas — que, em si, eram longas, com grandes monólogos, sendo que os próprios monólogos também eram teias que abriam para várias diferentes confluências de pensamento —, exigiu um bom tempo na ilha com os diretores Ewerton Belico e Samuel Marotta, até que Luiz pudesse sentir o filme.

Às vezes estamos numa situação mais tensa: o diretor quer muito ver aquilo ali do jeito que ele quer, não está rolando diálogo, e nós nos sentimos muito como operadores. Por isso, é preciso conversar um pouco; afinal, se a gente ficar só operando, não podemos ajudar o filme. Às vezes, na ilha de edição, o diretor fica tão ansioso para atingir algum tipo de resultado na cena que começa a querer pegar nosso teclado e

mouse. Isso é uma coisa muito feia de se fazer. Nenhum montador vai deixar. Mas, no nosso caso, pela nossa personalidade, fazemos o contrário, a gente deixa. Pegamos a cadeira, vamos lá para o fundo da sala e ficamos à vontade para o diretor fazer sozinho o que quiser. Normalmente, ele fica um tempo ali e percebe que vai demorar mais tempo para atingir o que quer se estiver sozinho. Tem essas estratégias de como você lida com a ansiedade do diretor que está ali querendo muito uma coisa. É difícil para o diretor ficar sentado o dia inteiro naquela salinha, então seria bom trazer coisas práticas, como essa coisa do som, por exemplo. Ele já pode indicar onde cortar, onde não cortar, bem como a duração dos planos etc.

Quando nasce o filme

Não tem como saber se o filme está bom ou não. Entrega para a intuição! Na maioria das vezes em que vemos o filme na sala de cinema, levamos um susto mesmo. Tem cenas que tinham caído que não lembrávamos, e tem cenas que ficaram que achávamos que tinham caído. Não tem nenhuma mente "maestrando" aquilo tudo; é um processo, e você sente tudo durante ele. Há semanas em que você tem certeza de que a duração daquele plano é perfeita, é linda. Existem milhões de razões para acreditar nisso. Mas depois passa um mês, e você corta o plano pela metade. Ou, então, deixa só um rabicho do plano e faz todo o sentido. Montador se apega também, do mesmo jeito que o diretor.

É importante mostrar o filme para outras pessoas: é um momento importantíssimo da montagem, pois é quando tanto o diretor quanto o montador vão ter os olhos de pessoas distanciadas, que não estão envolvidas, enlouquecidas com aquilo ali. Quando você mostra para as pessoas, é o primeiro momento para começar a jogar o filme para o mundo. É quando o mundo passa a participar daquela obra também. Já participamos de uma montagem em que o diretor quis mostrar para umas cinquenta pessoas diferentes. De repente, a ilha está lotada! A cada corte novo, tem cinquenta pessoas que falam alguma coisa, povoando a nossa mente — tanto do diretor quanto do montador —, e isso pode ser nocivo também. Há opiniões que você nem leva em conta, porque vê que não dizem respeito ao filme, mas tem umas que abalam mesmo as suas convicções. Estas são as mais perigosas.

Sempre que começamos uma nova montagem, prevemos um período de pausa antes de finalizar a montagem, que pode durar às vezes anos. Tem um filme do Leonardo Lacca, lá de Recife, que começamos a montar em 2014. Teve um primeiro corte, e o filme parou porque ocorreram mais filmagens. Só em 2018 a gente retomou a montagem. Foram quatro anos entre a primeira e a segunda etapa de montagem, isso para ilustrar um caso em que a pausa foi imensa. Isso sempre está relacionado ao filme. Não é uma coisa que a gente inventa. Nesse caso,

ele estava filmando o avô dele, que já era uma situação com todas as fragilidades. Depois desse primeiro período de montagem, o avô morreu, e ele quis parar um pouco o filme. Apesar da longa pausa, a gente não perdeu o fio da meada. Foi impressionante. Quando voltamos para a montagem, já nos jogamos para dentro. Sabíamos de onde partir, o que foi uma sorte. Podia ter sido o contrário. Às vezes, você perde também o fio da meada, mas alguma pausa é essencial, tanto para o montador quanto para o diretor.

Nós não temos nenhum método de montagem. Foi um aprendizado muito mais errático, autodidata. Então, o erro já estava ali incluído em todos os processos. A gente sempre sabia que ia errar e já fazia parte continuar errando. Não tinha uma forma certa de montar, a gente ia descobrindo. E, até hoje, a gente está descobrindo. Cada filme pode pedir uma metodologia completamente diferente. Não existe uma forma de montar um filme que funcione para todos. E isso vai contra o mercado, pois, dentro de uma lógica de mercado, é preciso ter uma fórmula.

Luiz sobre Ricardo

Eu aprendo pra caramba vendo o Ricardo montar. Ele foi a pessoa que me ensinou a ter uma relação mais desapegada com o material bruto. Porque sempre tive uma tendência a querer sair montando já de forma mais detalhada, mas muitas vezes me perdia naquilo e não conseguia chegar em algo amplo, em que já pudesse enxergar o filme. Ricardo insistiu muito nisso comigo e, aos poucos, eu fui introjetando essa ideia em mim. Fez uma diferença incrível depois que comecei a sacar isso; para mim, foi um salto na minha montagem. Obviamente, continuo sendo detalhista na hora em que preciso ser, mas eu não deixo isso desvirtuar a montagem, não perco tempo demais com essas questões. Primeiro chego no filme e depois vou me aprofundar. Uma coisa básica, mas que minha personalidade não permitia, é construir toda a relação com o filme até chegar a um ponto em que você já está totalmente absorvido por aquilo. Chegando nesse ponto, o filme começa a editar para você; já está ali.

É preciso permitir certa intuição também. Você trabalha, trabalha, trabalha. Estuda, estuda, estuda aquele filme. Para chegar um momento em que você pode se liberar disso e também se permitir certas intuições. Isso é mérito do Ricardo! Sentir as coisas, nem sempre saber dizer por que aquele olhar é o mais importante, mas você sabe que ele é o mais importante. Às vezes, é algo que está no fundo do plano, uma folha que balançou numa árvore ali. Aquilo pega você e te chama atenção. E você sabe que aquilo ali é o ponto de corte. Por outro lado, tem também os próprios acasos. Um cartão de memória que acabou, um *boom* que apareceu e caiu, um ator que errou a fala, o que também acaba ditando bastante os cortes.

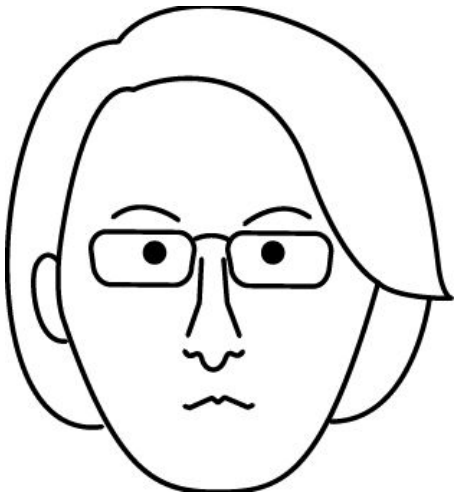
Ricardo sobre Luiz

Eu, ao contrário, aprendi a ser detalhista. Antes eu chegava na ilha e queria saber logo já do todo, do macro do filme. E, muitas vezes, você descobre o filme que tem naquele detalhezinho mesmo. Um detalhe revela todo o sentimento da cena, todo o sentimento do próprio filme. E aquilo ali te dá um clique, e você fala com o diretor a partir desse detalhe. Nesse sentido, a gente se complementa, como irmãos gêmeos mesmo. Você começa a montar detalhadamente cada coisa e cria apego por esses detalhes. Sendo que você não sabe exatamente ainda o que tem.

Temos apegos para nos livrar até chegarmos a entender que filme é esse que estamos montando. Muitas vezes, eu acho que montador tem que ser meio *toscão* mesmo, sair lá detonando tudo, sem muita sensibilidade. Ao mesmo tempo, não se faz nada sem sensibilidade, você não chega ali no cerne do filme. Pode ser um som que indica um corte, pode ser um ator, um olhar. Pode ser a própria cena mesmo. O que tem de decupagem, com muitos planos, poucos planos. Se você vai descobrindo dentro da montagem que tem uma dramaturgia que não está privilegiando plano e contraplano, apesar de ter no material bruto, você não usa. Então, um plano ponto de vista pode parecer uma coisa bizarra nesse filme, mas, em outro filme, não: o ponto de vista pode ser a essência do filme. Precisamos entender um pouco como o filme está articulando a linguagem narrativa dele. Sacou qual é a da coisa? Vai lá e foca naquilo, sem olhar para trás. Nem sempre é o mais óbvio. O montador está ali, naquela ilha, imerso, vendo aquelas imagens o tempo inteiro. É um delírio! Montagem é um processo de delírio. É você começar a se apaixonar por coisas que sabe que ninguém mais vai ver. Um tipo de sorriso, um tipo de virada do ator, uma maneira de falar tal palavra, uma entonação, uma folha que caiu, um vento que passou. São coisas assim que passam muitas vezes batidas pela maioria dos espectadores; pelo menos, aquilo que muitas vezes definiu o corte, ou o caminho para o qual você está levando o filme, ou o andamento da duração de um plano. É se entregar para uma coisa totalmente incerta,

delirante.

Se o diretor ou o montador quiserem controlar demais o sentido e o significado do trabalho de montagem, a tendência é engessar. Você pode fazer um filme correto, corretamente montado, mas não vai ter aquela coisa que sabe que é única, que é fruto de uma química de vários elementos que só aquele filme tem.



Isabela Monteiro de Castro

Desde Allá — De Longe Te Observo (2015), de Lorenzo Vigas Castes

Praia do Futuro (2014), de Karim Aïnouz

Madame Satã (2002), de Karim Aïnouz

Estudei na PUC-RJ e lá tinha uma pegada de documentário muito forte. Naquela época, o João Moreira Salles dava aula lá. Estudei também teatro na Casa das Artes de Laranjeiras (CAL) e depois pensei: *Odeio isso, sou megatímida!* Acabei fazendo assistência de edição de som na pós-graduação e comecei a montar curtas nos Estados Unidos, quando morei em Nova Iorque. Fui para ficar apenas três meses, mas o cinema independente nova-iorquino me fisgou. Estava num lugar onde as coisas aconteciam, estudei cinema na New School for Social Research e, quando terminou, ganhei um ano de visto de trabalho, que depois renovei por mais um ano. Acabei voltando ao Brasil mais por acaso do que por escolha.

Peças de Lego

No filme *Madame Satã*, foram anos escrevendo o roteiro, revendo, pensando em possíveis produtores, tentando coprodução com a França e muita pesquisa. Eu entrei no projeto durante a filmagem, fiz até uma pontinha — que depois cortei fora na ilha. Montei o filme em seis meses. Montar o primeiro longa de ficção dá muito medo, por mais que eu já tivesse montado longas documentais. Eu estava muito nervosa, com a minha sensibilidade mega-aguçada, tinha uma coisa de ver o material muitas vezes, até eu sentir que estava tão dentro de mim quanto da pessoa que filmou. Tentei o tempo todo entender o que o material bruto pedia, pensava naquele filme 24 horas por dia.

Depois de *Madame Satã*, Karim Aïnouz começou, cada vez mais, a desconstruir os roteiros dele; ele gosta disso, é parte da brincadeira da montagem de seus filmes. É como Lego: são pecinhas que você desmonta e monta. Em *O Céu de Sueli*, havia sequências com Hermila Guedes tomando banho, desde os primeiros cinco minutos à última cena do filme. Como são cenas que têm um certo clima, elas são coloridas. Isso é uma coisa que eu adoro. Porque se você coloca a Hermila pendurando a roupa no varal depois de uma cena em que ela entende que alguma coisa ruim aconteceu, a cena fica triste. Se você coloca a Hermila pendurando a roupa no varal depois de um momento em que ela está feliz lá com o cara, vira outra coisa. Eu adoro essa brincadeira de como o entorno afeta a sequência. E os filmes do Karim são ótimos para isso, porque ele tem essas cenas que são meio neutras, mas que ganham valor e força, dependendo de onde estão. Em *O Abismo Prateado* é um pouco mais fechado, e em *Praia do Futuro* é total. Sempre que o Karim trabalha demais o roteiro para que fique redondo, acaba desfazendo completamente.

Eu me considero boa leitora de roteiro, mas quando se filma é outra história. Adoro o que eu fiz com o Karim no *Praia do Futuro*, em que a gente montou e depois deu um tempo. Quando voltei, tive a sensação de que não tinha sido eu que havia montado a primeira parte, parecia que todo material bruto era fresco para mim. Esse negócio de parar a

montagem no meio é ótimo para sair um filme supersaudável. A gente entra numas erradas quando trabalha demais, demais, demais, seis dias por semana, cinco meses... A gente começa a resolver os probleminhas, mas os problemões continuam.

Em *Cidade Baixa*, que é um filme que eu amo de paixão, hoje em dia acho que a gente deveria ter dado essa paradinha, porque chegamos na reta final bem cansados. Tem coisas ali que se eu não estivesse desesperada com metade da minha vida na França, metade da minha vida no Brasil, teria feito diferente. Foi uma loucura montar a cena da briga de galo. São sequências que você não vai sentar e montar. Você vai sentar meia hora por dia durante cinco meses e montar. Eu gosto de deixar as coisas marinarem. Tenho quase certeza de que a briga do galo foi a razão de eu pedir para trabalhar sozinha de manhã. Era muito material, com muitas possibilidades. Teve um momento em que eu estava tão sem saber por onde começar que falei: "Quer saber? Vou fazer igual a *Psicose* com a música". Botei, digitalizei, abri na *timeline* e saí cobrindo com os meus planos. E aí, uma bela hora, a sequência saiu. O começo da minha montagem, da briga de galo, foi plágio. Plágio rítmico do Hitchcock.

Perdas e ganhos

Vejo *Praia do Futuro* hoje e percebo muita coisa que não funciona, mais por não conseguir do que por exaustão. Havia alguns problemas de roteiro, e em tudo que fizemos na montagem ou se perdia coisa, ou se ganhava coisa. Quando a gente é montador, como temos o ego um pouco mais *light*, as pessoas têm mais coragem de vir falar o que é ruim. Então, eu já ouvi muita coisa de amigos, já ouvi muita crítica. Concordo com algumas, discordo de outras, mas amo *Praia do Futuro* porque acho que o Karim tem um negócio que faz o meu olho brilhar: o olhar do Karim é cinema. Eu demorei duas semanas para entender que tinha problema naquele filme, porque fiquei hipnotizada quando vi a fotografia do Ali Gözkaya. Eu acho os atores todos maravilhosos.

Essa coisa desse olhar do Karim está ficando cada vez melhor. Nós começamos juntos no cinema independente nova-iorquino, então a gente tem um jeito de pensar muito parecido. Na época dos curtas, fizemos muito cinema de guerrilha, com zero dinheiro, para começar mesmo. O *Madame Satã* ainda tinha esse clima. *O Céu de Suely* já foi com uma produtora francesa, mais complicada. Trabalhamos tanto juntos que uma hora rolou um megadesgaste também. Já a partir de *O Abismo Prateado*, estávamos num ponto muito bom. É muito raro eu achar, por exemplo, um corte incrível e o Karim achar ruim. Mas ele, às vezes, acha que vou demais, então ele enxuga. Eu sou mais barroca que ele. Eu fico um tempo sozinha; quando ele chega, chega bombando, com um olhar superfresco. Ele entra na ilha e está sempre mais fresco e *supersharp*.

Quando eu comecei, ficar sozinha era algo apavorante. Eu adorava ter o diretor ao meu lado nos primeiros filmes que eu montei. Montei um filme em Nova Iorque com a Tania Cypriano, *Odô Yá!*. Éramos nós duas o tempo inteiro na ilha. E é confortável e bacana, porque é bom você dividir a responsabilidade. Mas chegou uma hora em que eu fui mudando isso, ficando mais confortável comigo mesma. Essa possibilidade de explorar, ouvir o material e ver para onde ele me leva.

Eu odeio ter que estar na filmagem, pois acho que são dois momentos

muito diferentes. Eu não sou programada para isso, os montadores mais novos talvez sim. Eu não sou programada para trabalhar com urgência, como se estivesse com uma faca no meu pescoço. Eu fico num cagaço, morro de medo de dizer as coisas. Eu sou meganerd e realmente preciso chegar na montagem com o material sendo tão meu quanto do diretor. Preciso saber tanto quanto ele. Quando ele chega e me fala de um plano, eu preciso saber, imediatamente, de que plano ele está falando. Óbvio que, com um filme de duzentas horas de material bruto, isso não é tão possível, mas o que eu gosto de fazer com o material é assim: pegar, assistir a primeira vez, quase que em *play*, só as primeiras sensações, o que eu sinto, qual *take* me parece melhor, sem anotar nada. Na segunda vez, eu assisto ao material anotando todos os comentários, tipo: o *take* não é melhor de uma ponta a outra, o *take* é bom naquele momento, naquela hora ali entrou o *boom*. Nessa segunda vez, eu já faço marquinhas; sempre tenho caderno porque, de alguma forma, o escrever à mão me ajuda a guardar as coisas. Então eu escrevo, faço notinhas no Final Cut (programa de edição) e escrevo à mão minhas notas. Na terceira vez, já vou escolhendo o que usar. Isso é o que eu gosto de fazer. Só que demora. Mas acho que a mesma coisa acontece com a preparação de um filme. Se você prepara bem um filme, os problemas acontecem, mas aquela base sólida da preparação está lá e você consegue atravessar. Tenho a mesma sensação com a montagem.

Esse momento com o material é quando eu vou entrando no filme, vou ganhando confiança. De alguma forma, as sementes das ideias já estão ali. Às vezes, tenho alguma ideia e anoto no caderno; aí, quando começo, já estou em outro momento. Mas, como eu não gosto de ser pressionada, para mim é importante que isso aconteça no meu tempo. Eu vou entendendo o quanto aguento a cada momento. O fundamental para mim é nunca entrar em um material bruto achando que já sei o que é o filme, para onde ele vai transitar.

Sensibilidades

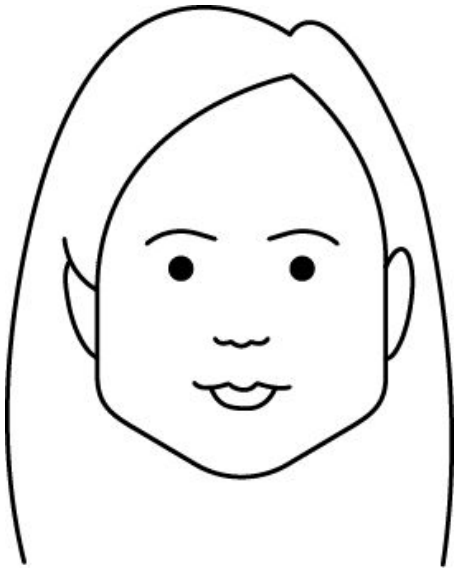
A sensação que eu tenho com o cinema contemporâneo é um pouco assim: você entrou em um ônibus e se sentou ao lado de uma pessoa. Aquele percurso todo é o cinema contemporâneo. De onde ela está vindo e para onde ela vai interessa menos do que aquela experiência a dois. O que rolar ali é uma experiência singular, e aquilo pode ser cinema. Eu amo esse cinema novo grego e gosto muito do asiático também. Eu moro em Paris, também porque amo isso de pagar 20 euros por mês e, com uma carteirinha, ver quantos filmes quiser, quantas vezes quiser. Em Paris, tem filme da Costa Rica, do Congo, de Burkina Faso, da Ásia inteira, então vejo filmes do mundo todo. O cinema grego tem uma cara muito particular.

A sensação que eu tenho hoje, como muita gente vem do computador, é que, às vezes, a coisa do bom corte é menos importante do que a pirotecnia. Cada corte é um efeito brilhante! Só que os cortes secos desses filmes, geralmente, são péssimos. Eu sou daquelas que não atualizam os programas de edição. O Final Cut, para mim, congelou no 7, que é maravilhoso. O Avid, quando muda tudo, eu morro de medo. Sou muito preguiçosa com tecnologia. Se alguém tivesse me avisado, lá atrás, que eu iria terminar no computador, provavelmente teria pulado fora. Acho que essa galera que é muito boa na tecnologia também tem que correr atrás de ver muito cinema e aprender.

Cada um trabalha com a sua sensibilidade e tem interesse em um tipo de material específico que outros montadores não teriam. O montador é um pouco psicanalista do filme, ele tem que interpretar alguma coisa que o filme está trazendo, esse desejo fílmico. Então, essa relação de confiança do diretor com o montador é muito importante, e talvez a marca seja mais desse terceiro olhar que se cria na confiança, na relação. Tem filmes de observação que vão ser montados como observação, tem filmes que precisam de muita interferência de montagem, e eu vou trabalhar com interferência de montagem. Acho que é mais um desejo do material bruto e você ter a sensibilidade de criar uma parceria com o diretor para perceber que vocês estão

caminhando juntos.

O montador não é um técnico, ele é um autor. São filmes de autores, no plural, não é "um" autor, no singular. Bons diretores deixam o montador trabalhar sozinho para poder ter distanciamento; por isso é preciso confiança para discutir o material bruto e para saber que o montador pegou aquela criança nos braços.



Joana Collier

Pacarrete (2019), de Allan Deberton

Jia Zhangke, um Homem de Fenyang (2014), de Walter Salles

Juízo (2007), de Maria Augusta Ramos

Um novo olhar

A liberdade que me interessa é a descoberta da força de cada plano. A ação, que poderia muitas vezes carregar toda a potência narrativa e emocional de uma sequência com alguns planos específicos, ou com apenas um deles, muitas vezes se perde numa preocupação excessiva com a descrição detalhada da ação. Montar não é completar um álbum de figurinhas que já vem definido por uma ordenação prévia da primeira à última página. Um roteiro de cinema é o ponto de partida para um processo que será repleto de reformulações do início ao fim. O raciocínio sistemático do cortar para contextualizar a ação — cobrir, fazer contraplano, plano geral —, presente na maioria das ficções comerciais, é expressão de um cinema que tem pouco amor pela contribuição singular que cada plano traz ao filme.

Meu apreço pela particularidade de cada plano nasce no documentário, a minha porta de entrada no universo da montagem. A meu ver, o cinema precisa criar linhas subterrâneas de discurso, e quando a narrativa está muito enxuta, muito funcional, o espectador passa a circular pelas imagens sem muito comprometimento. O que busco no processo de montagem é despertar no espectador o desejo de se relacionar com o material cinematográfico de forma pessoal, e não através de um senso comum. Na minha experiência, os melhores filmes a que assisti foram aqueles com os quais eu criei uma relação própria com o filme, ou dos quais saí estimulada por algo que estava nas penumbras de sua construção. Acredito em certas imperfeições, arestas, momentos de desvio e de um pouco de estranheza. Sensações que, ao serem produzidas na montagem, levam o espectador a repensar sua relação com o filme. Como acontece na vida, com seus infinitos pontos cegos e arritmias.

Encontro sempre a linguagem de corte entre os ditos, sussurros, silêncios e movimentos do material bruto. Num certo instante, depois de já me sentir atravessada e submersa por horas extensas de visionamento, percebo uma sugestão preciosa de como cortar e articular aquela montagem, revelação que só surge por meio de um

mergulho minucioso no material. A permanente sensação de renovação e frescor que sinto no início de cada processo é o grande fascínio desse trabalho pra mim. Os anos de experiência nunca neutralizam o desafio que o início de cada montagem carrega em si, mas me auxiliam no método de trabalho e na organização do fluxo de intuições que recebo ao assistir ao material bruto e depois discuti-lo com o diretor. Dali nasce determinada emoção que, certamente, se fosse com outro montador, seria outra — talvez muito diferente.

Acredito que exista um desejo fílmico contido no material bruto, e caberá a cada montador descobrir como transitar com aquele desejo impresso na matéria. Imagino o montador um pouco como um psicanalista do filme, porque ele se conecta muitas vezes a aspectos ainda inconscientes da obra. Assim, o montador não é um técnico, é um autor. E os bons diretores sabem dar espaço para o montador trabalhar. Por isso, a relação de confiança do diretor com o montador é essencial. E o desenvolvimento do terceiro olhar que se cria nessa relação entre montador e diretor é realmente a marca da montagem de um filme. Mesmo que as alterações na montagem sejam radicais em relação à proposta inicial do roteiro, o novo olhar surge desse encontro.

O diretor traz uma proposta e expectativa em relação ao filme, mas precisa se surpreender também durante a montagem. Precisa ver o filme não como ele o imaginou no roteiro, mas o que pode ser criado, senão não precisaria de parcerias. A função do montador é perceber o efeito da relação de fricção do diretor com todos os envolvidos no processo. Contribuições que fizeram emergir algo inesperado, despertando elementos originais na narrativa. A montagem é essa etapa de reflexão e escritura em que se agregam os atravessamentos dessa arte de equipe.

A maneira como enxergo cada material bruto traz à tona emoções do meu universo particular. A minha história e tudo que eu trago de repertório se somam ao que estou vivendo naquele momento e à minha relação de parceria com o diretor. Refletem o meu interesse desde criança em arqueologia, e em antropologia (mais tarde, na faculdade). Sinto que monto filmes na mesma medida em que eles me montam. Trabalhei em projetos muito diferentes, dirigidos de maneiras totalmente distintas, e sinto que sou parte da história da formação

deles, assim como eles são parte da minha.

Aprendizados

Em 2002, Maria Augusta Ramos (ou Guta, como a chamamos) veio para o Brasil fazer o documentário *Justiça*. Eu fui chamada pela Karen Harley para fazer assistência de montagem para ela. Nessa época, a Guta morava na Holanda e a sua formação no cinema holandês era bem inusitada em relação ao que se fazia por aqui.

No primeiro momento, entramos em choque quando assistimos ao material bruto. O filme misturava documentário de observação com cinema de ficção, e a nossa referência de documentário no Brasil dos anos 1990, início de 2000, tinha o Eduardo Coutinho como defensor da percepção da verdade do momento fílmico, segundo a tradição do cinema etnográfico do Jean Rouch. Uma verdade que, mesmo sendo extremamente "mentirosa" por parte dos personagens, surgia da interação única e espontânea entre diretor e personagem. E o cinema da Guta era extremamente controlado. Como montá-lo? Como ficção?

O que eu aprendi trabalhando nos filmes da Guta me trouxe uma reflexão essencial para os meus processos posteriores de montagem de filmes de ficção: saber identificar o que é único a cada plano e a cada momento. Estar atenta para fazer sobressair o que rompe e fissura toda tentativa de enrijecer e artificializar as fronteiras entre ficção e documentário. A presença incontrolável do real fará com que determinado registro tenha uma aspereza particular, que os planos apresentam em diferentes graus e proporções. Algo irregular, complexo e ambíguo que se apresenta e é sempre muito mais arrebatador do que o previsto. *Justiça* e, em seguida, *Juízo* são os meus dois primeiros filmes em parceria com a Guta e que trazem isso muito evidente na montagem.

Justiça se tornou um divisor de águas na minha carreira. Amadureci profissionalmente no processo e, além disso, a Karen acabou deixando o projeto no início e me indicou para assumir a montagem. Foi assim que assinei meu primeiro longa-metragem junto com a Virgínia Flores; e, a partir dessa parceria, ela me convidou para dar aulas na Escola Darcy Ribeiro.

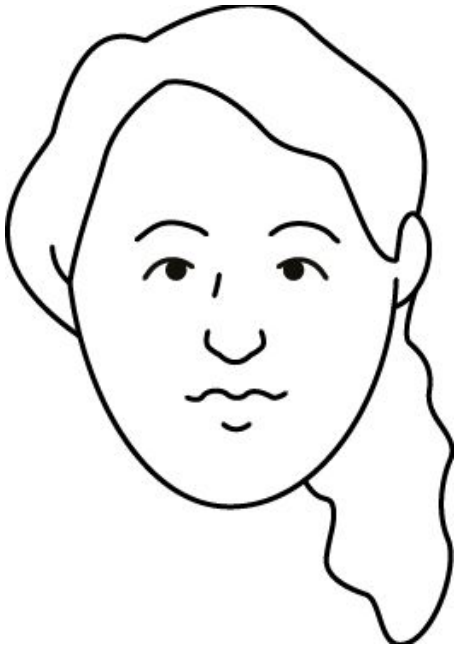
Eu me tornei professora de prática e teoria de montagem com pouquíssimos anos de carreira, mas procurava intensamente me nutrir da experiência de cada filme que ia montando para expor de forma viva em sala de aula os impasses, desafios e encantamentos dos meus aprendizados. E a maior parte da minha formação teórica surgiu da articulação de livros que eu lia com os inúmeros filmes a que assistia, das questões imediatas que apareciam na minha mesa de montagem, além da fértil interação em sala de aula com os alunos. Ano a ano, minhas novas descobertas na montagem alteravam diretamente o programa dos cursos que dava.

Foi na Escola Darcy Ribeiro que conheci o amigo, montador e diretor Ricardo Miranda, que incentivou o meu pensamento autoral na montagem. Foi com ele que desloquei da cabeça o que já tinha lido sobre cinema e montagem e passei a sentir essas informações também com o corpo. Hoje em dia eu percebo um plano para além do mental: com boca, saliva, dedos, ouvidos, pele, entranhas, respiração e pulsações. A minha presença corporal passou a me fornecer os caminhos de articulação para cada um dos diversos corpos cinematográficos que ajudo a dar vida.

Em *Paixão e Virtude*, último longa de ficção do Ricardo, eu cortei muito texto e ele não se incomodou porque entendeu que, cortando bruscamente certos pontos e frases, estava querendo provocar algo específico, um sublinhamento intrigante da adaptação do livro de Gustave Flaubert em seu filme. Ricardo, como montador, articulava as narrativas num entrelaçamento de muitos cortes, subvertendo expectativas na condução e no fluxo das imagens e sons. Mas, como diretor, foi se tornando o oposto disso: seus planos passaram a ser cada vez mais longos e a se estruturar basicamente na decupagem interna do plano. A partir do meu visionamento do material, observando e discutindo esses planos-sequências que tinham excesso de começo, meio e fim — uma curvatura demasiado previsível —, comecei a refletir como criar cortes para subitamente conduzir o espectador para outras percepções de espaço-tempo.

Por que decidir cortar no ápice de uma fala ou música? Percebi que aplicar um corte cinematográfico no meio de uma fala ou música provocava a tendência no espectador a instintivamente completar

mentalmente aquela palavra ou melodia por cima do plano seguinte. O corpo também reagia, tentando preencher e harmonizar aquela quebra de fluxo. Gerava continuidade e reverberação. Como uma fusão que acontece só dentro do espectador, cria-se uma sensação que não está no filme, uma sonoridade discursiva que continua em uma camada subterrânea dentro de cada pessoa. A artificialidade desse corte sugeria ao espectador novas camadas perceptivas para depois trazê-lo de volta, com seus pontos de contato e leitura da narrativa ampliados por efeito daquela experiência de deslocamento e ruptura. Foi com Ricardo que pude encontrar eco nos meus interesses por cinema e psicanálise. Sendo de uma família de psicanalistas lacanianos (meu pai, minha mãe e minha irmã), a minha montagem esteve desde sempre intuitivamente atenta ao inconsciente de cada obra.



Jordana Berg

Eami (2022), de Paz Encina

Cine Marrocos (2018), de Ricardo Calil

Jogo de Cena (2007), de Eduardo Coutinho

Eu comecei como operadora de caracteres na extinta TV Manchete. Um dia, me chamaram, em 1988, para animar umas letras do videoclipe dirigido por Henri Gervaiseau, "Touche pas à mon pote", do Gilberto Gil. Isso se passou na ilha da BBC de Londres, na Urca, Rio de Janeiro. Acabei sendo convidada para ser editora fixa e chamei a Sueli Nascimento, que era editora e trabalhava comigo na TV, para ser a minha "assistente". Eles alugavam a ilha para clientes e faziam institucionais, videoclipes, comerciais, e ela ficava do meu lado, fingindo que era minha assistente, e me dizendo onde eu apertava, porque, na verdade, eu ainda não sabia nada de edição. Nisso, acabei aprendendo a editar, meio no tranco. Por um tempo, eu pagava tudo que ganhava para ela e aprendi a editar assim.

Eu diria que o cinema entrou em mim, e não que eu entrei no cinema. Porque sempre, desde muito pequena, fui muito apaixonada por filmes. Meu pai me fez uma formação com Ingmar Bergman desde muito cedo. E eu repetia os filmes preferidos dele, como *Morangos Silvestres*. Apesar de ter essa relação com cinema desde pequena, não me passava pela cabeça que um dia eu fosse fazer cinema. Trabalhei muito tempo como editora de jornalismo internacional, fiz muitos videoclipes, comerciais, muitos institucionais. O primeiro filme que fiz foi um média-metragem em película do meu marido, Sérgio Bloch. Chamava-se *Burro Sem Rabo*. Tinha fascinação por aquela imagem da

película, porque os institucionais que eu editava não eram feitos em película, eram em vídeo normal, U-matic.[7] O momento em que me dei conta de que estava escorregando para dentro do cinema foi no filme *Santo Forte*, de Eduardo Coutinho, em 1998.

Eduardo Coutinho

Eu conheci o Coutinho quando voltei de uma longa estada na França, onde aprendi a usar o Avid. Fui uma das primeiras no Brasil a aprender o programa. A diretora Theresa Jessouroun, que na época também era assistente de direção do Coutinho, estava fazendo um filme sobre uma travesti. O trabalho deu muito certo, e ela acabou me apresentando para o Coutinho. Na época, ele estava dirigindo institucionais para o Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP), uma ONG ligada ao audiovisual. Ela fez essa ponte, eu comecei a editar os institucionais com ele, e nossa química foi imediata.

Coutinho fez faculdade na França e se formou como montador, tinha muita noção de montagem. No final da vida dele, em que já não enxergava nem escutava tão bem, tinha a montagem de tal maneira introjetada nele que conseguia, mesmo vendo um pouco fora de foco, ter a noção exata dos cortes, do que as pessoas estavam falando. Era uma coisa do corpo dele todo escutando aquilo. Era muito interessante! A minha relação com ele, na montagem, foi sendo um pouco inventada, a maneira de a gente montar, como se um ajudasse o outro a ser maluco. Quando começava cada filme, ele fazia uma espécie de cobrança das coisas que eu fiz e que o levaram ao erro, as quais ele aceitou porque, na hora, achou certo e depois se arrependeu. Eu também cobrava dele: "Você me fez tirar aquela música daquela personagem!". E à medida que a gente tinha mais filmes em comum, as nossas reclamações eram maiores, então era assim: um rosário de reclamações. E ele sempre chegava no primeiro dia e falava: "Esse filme é o último que eu monto com você. Tá claro?". No final do filme ele falava: "Então, até o próximo!".

No início da minha relação de montadora com Coutinho, ele falava: "Se eu morrer, você deixa o filme inacabado. Como estiver, onde a gente parar". E à medida que foi andando, mais ou menos na altura de *O Fim e o Princípio*, ele falou: "Se eu morrer, você termina o filme pra mim". Foi quando entendi que a gente tinha um pouco virado uma coisa só. Coutinho tinha tudo transcrito. Eu recebia um caderno dele, ele

recebia o meu. Eu marcava no meu, ele marcava no dele. Na década de 1990, o computador não aguentava o material bruto como aguenta hoje. Então, selecionávamos para botar no HD apenas o que cada um queria. E assim era feita essa negociação do que eu tinha escolhido, do que ele tinha escolhido. Algumas coisas só ele, outras só eu. Ao longo do tempo, os filmes foram passando, a gente olhava os cadernos, e eles passaram a ser praticamente iguais. A gente foi virando uma espécie de mesma cabeça num certo sentido.

Jogo de Cena

Jogo de Cena é um dos filmes de que eu mais gosto entre todos os que fiz com ele, em que eu vejo uma participação forte minha ali. Porque, em geral, eu não vejo tão claramente assim. Acho que o filme é porque é. Esse filme teve etapas fundamentais para a sua construção. Primeiro, ele teve entrevistas com as pessoas reais, teve uma montagem com elas, como se fosse um filme de entrevistas com aquelas histórias. Chegamos a pensar: *Será que precisamos? Já é tudo tão forte! Será que precisamos de alguém replicando isso?* Mas Coutinho falou: "Não, mas se eu parar aqui, estou repetindo os filmes que fiz. Eu preciso dar um passo além". Então, esse material foi para as atrizes. Uma atriz para cada personagem real. Foram enviados o material bruto e o material que eu editei. Ela teria que ensaiar, ou treinar, se movimentar dentro da minha edição, mas tinha o material bruto como uma espécie de memória do personagem. Ela tinha o que o personagem ia dar em cena, mas tinha a história pregressa do personagem para poder construir. Chegamos à ilha com um monte de atrizes famosas que não tinham muito como fingir que aquelas eram as histórias delas. Como, então, embaralhar as histórias para que não fossem previsíveis? Essa era uma questão.

Uma das regras que usei foi o que eu chamei em inglês de *one of a kind*, um de cada tipo. Botei uma personagem no filme que não tinha atriz; a atriz caiu. Uma atriz que não tinha personagem. Eu tinha as três duplas de atrizes famosas que deixei juntas. Uma atriz contando a própria história verdadeira, uma atriz das duplas. Também comecei a montagem por uma personagem que está no meio do filme e que, depois, está no final, em que se completa *Jogo de Cena*. Fiz esses dois pilares. Botei um pilar no início, que era uma atriz conhecida de *Nós do Morro*, para já trazer certa confusão. E vim fazendo esse *one of a kind*, essa costura. Aparecia uma atriz que representava uma personagem que nunca apareceu. Depois, apareceu uma personagem que não tinha um duplo.[8] Então, isso gerou uma coisa de que não interessava mais a quem as histórias pertenciam, à atriz ou à verdadeira pessoa. O Coutinho, inclusive, ficava chateado nos debates quando as pessoas perguntavam

quem tinha falado o quê. Ele dizia que não importava, não interessava. "Eu não vou responder a isso", esbravejava. *Jogo de Cena* teve essa característica de ter que jogar, de entregar e não entregar, de lutar contra a previsibilidade o tempo todo e aceitar a previsibilidade no caso das atrizes famosas. Eu poderia falar por séculos sobre essa montagem.

Últimas conversas

O desejo do Coutinho era fazer um filme com crianças de até 6 anos, não alfabetizadas ainda. Ele acreditava que as crianças tinham uma espécie de pureza que o fazia se comunicar com elas com outros parâmetros. O desejo dele era fazer um filme em que ele seria uma espécie de marciano, perguntando coisas como se não soubesse o funcionamento do planeta Terra. Ele tinha vontade de perguntar: "O que é dinheiro? O que é pai? O que é mãe? O que é escola? O que é casamento? O que é Deus?". Ele acreditava que obteria respostas incríveis dessas crianças. No entanto, foi convencido, por motivos legais, a não trabalhar com crianças tão pequenas, porém a fazer um filme com adolescentes. Mas ele dizia que os adolescentes não tinham memória: "Os adolescentes não têm história, não têm um grande amor que eles perderam, filhos que morreram. Eles não têm nada disso ainda".

A matéria de trabalho de Eduardo Coutinho no cinema é a memória e, portanto, esses adolescentes seriam um problema. Coutinho dizia: "Os jovens vivem no presente e não têm o que me dizer". Com essa cabeça, ele foi para as entrevistas, sem acreditar nos personagens dele, como se não tivessem nada para lhe dar. Então, ele não perguntava, não se interessava pelas respostas, estava um pouco descrente daquilo tudo. A equipe começou a ligar para mim desesperada, dizendo que o nosso Coutinho tinha ido embora, que não estava mais ali no set. Eu também não sabia onde estava o Coutinho, até que um dia me chamaram para ir lá conversar com ele durante a filmagem. Eu cheguei no fim do quarto dia de filmagem e me sentei na cadeira dos entrevistados. Ele se assustou porque não me esperava lá, já que eu não tinha o hábito de ir ao estúdio durante as filmagens. Coutinho dizia que tinha um abismo entre ele e essas pessoas: "Eu tenho 80 anos, essas pessoas têm 18. São sessenta anos de diferença!". Mas eu argumentava que o abismo é um baita assunto, talvez o único assunto possível. A gente ficou tentando pensar em como chegar nesses jovens que ele dizia não ter acesso. No fundo, eu achava que ele tinha acesso, sim. Tanto que, num

determinado momento, ele falou para mim assim: “Sabe o que eu vou fazer? Eu vou chamar os jovens e me sentar nessa cadeira dos entrevistados. Vou deixar eles me entrevistarem. Isso que vai ser o filme. Acabou esse negócio de eu entrevistar eles”. Rapidamente, eu propus que a gente fizesse aquilo naquele momento: “Vamos trocar de lugar”. “Não, não, não!”, ele respondeu daquele jeito mal-humoradão. A equipe inteira gritava: “Isso. Troca, troca!”. Quando a gente trocou de lugar e ele se sentou na cadeira do entrevistado, e eu, na cadeira do diretor, ele mudou. Coutinho começou a falar e atuar, mas atuar numa verdade que era profunda dele. De alguma maneira, eu acredito que ele pensava que estar ali na frente da câmera e dar um depoimento era uma forma de produzir material para colocar no filme e justificar o seu fracasso enquanto cineasta.

Quando ele morreu, a gente teve a ideia de usar esse material porque, de alguma maneira, era um material que ele não usaria, sequer mandou transcrever, mas era um material que ele tinha produzido. Tanto que, no final, e isso eu deixei na montagem, ele diz “corta”. Ou seja, estava dirigindo a si mesmo, estava dirigindo a cena. Apesar de parecer que eu estava dominando a situação porque eu provocava a conversa, espremendo ele contra a parede, na verdade, Coutinho estava no controle o tempo todo, fazendo cinema com o próprio corpo.

As prisões

Coutinho falava que ele precisava construir prisões em seus filmes porque a liberdade total era a coisa mais horrível que podia haver para quem estava criando. Então, ele ia fabricando, em cada filme, pequenas prisões. Algumas prisões eram genéricas. Não podia ter música. Mas existiam outras inventadas de acordo com o filme. A prisão do filme *Canções*, por exemplo: você pode filmar aberto ou fechado, mas a prisão é não poder usar os dois planos. Ou vai no fechado, ou vai no aberto; se for cortar é *jump cut*. A gente não podia nunca usar fotos que tivessem sido filmadas tipo *table top*, fora do ambiente, fora da mão da pessoa. Ele dizia: "Isso aqui pode ser que eu tenha filmado há um ano; pode nem pertencer a essa pessoa. Eu preciso que a foto tenha uma conexão física com essas pessoas". E eu também sugeria várias prisões. Várias das prisões que há no filme foram sugeridas por mim. Mas como montadora, agora saindo um pouco do Coutinho e voltando para a minha vida de montadora de vários filmes que não são do Coutinho, eu não levo isso como minhas regras para os filmes. Em hipótese alguma. Muito pelo contrário. Quando eu estava mais no início, trabalhando com o Coutinho, as pessoas perguntavam se eu não ia deixar uma fusão. No início, estava meio doutrinada com isso, mas, acho que, bem rapidamente, isso foi saindo de mim. Eu estou sempre aberta para a maluquice de quem chega para trabalhar comigo.

Desejo que eu não tenha estilo nenhum e que embarque no estilo dos outros. Reconheço minha maneira de pensar a montagem de um filme como um caminho que seja da supressão até o limite. Eu busco a quantidade de coisa que posso tirar e ainda manter o filme em pé. Porque, quanto mais eu tirar sem destruir o filme, sem que faltem coisas para ele, mais eu vou pegar essa parte que saiu e exigir, de quem está vendo o filme, que ele devolva isso para a narrativa. É um pensamento que eu tenho quando monto: *Qual é a menor quantidade de informações que eu posso dar para que o filme fique legível, compreensível, e que o espectador seja capaz de, ele próprio, completar para mim essas informações?* Uma quantidade mínima de coisas que sejam suficientes para que o cara

não se sinta idiotizado, recebendo tudo pronto. O espectador precisa interagir com o filme a partir da inteligência dele. Nesse sentido, meu grande ídolo é o cineasta Nuri Bilge Ceylan, que faz esse tipo de coisa. Você sai do filme quase querendo receber um cachê como espectador por todo o esforço que fez para completar tudo que ele não te deu. Mas ao mesmo tempo você fica presente durante o filme. Você está ali, a postos, construindo o filme que ele te entregou.

Não me interessa o óbvio, o que está tudo explicado, tudo juntado. Nesse sentido, tento me afastar ao máximo da novela, da televisão, do jornalismo, de tudo que traz as coisas prontas para você. É preciso ter pensamento crítico sobre aquilo que nós consumimos como espectador. Os filmes precisam acreditar em quem está assistindo.

Quando vejo o material bruto, eu escuto o material. Eu acho que o material fala, fala muito. Às vezes, ele fala coisas que não foram previstas de serem ditas e, às vezes, ele fala coisas contrárias do que era o desejo do filme inicial, ou do diretor. Às vezes, eu acho que o material não tem a essência dele. Ele é um ponto de partida e você tem que injetar novas coisas nele, para ele poder falar. É como se ele tivesse o conteúdo dentro, mas não a voz. Então, você injeta um aparelho que escreve e traduz a voz do conteúdo. Às vezes, isso é com uma fala, com uma música, com um texto, com coisas outras, que você reinventa o material. Porque ele sozinho tem um desejo inicial, mas não basta.

Montadora, substantivo feminino

Por que eu trabalho mais com mulheres do que com homens? É uma pergunta espinhosa. Por quê? Porque nas relações com homens, por mais que eu seja uma pessoa que saiba o que quer, que saiba pedir — me considero com autonomia e com autoridade para pedir o que eu desejo —, eles não faziam o que eu queria. Eles faziam o que eles queriam, da maneira que eles queriam, da maneira que eles achavam melhor. Era sempre um espaço de sofrimento para mim, de lutar, de me sentir agredida, de agredir em troca. Eu não quero mais isso e não preciso disso. Não que eu ache que todos os homens não sejam atenciosos, cuidadosos. Eu tenho exemplo de homens que são muito cuidadosos e delicados, muito mais do que muitas mulheres. Não tem a ver com isso. Tem a ver com o fato de que eu cansei de brigar por isso. Eu não preciso ter que me impor, diariamente, para cada porcaria de um corte que eu queira que o cara faça, sendo que ele quer o contrário. Chega! Eu cancelei minha relação de assistência com os homens. É meio triste, vão me bater quando lerem isso, mas é a verdade. Eu reajo de acordo com meus traumas.

É isso mesmo. Eu, na minha área de montagem, também sou vítima do machismo. Em outras épocas, sofri machismo de outras maneiras. Pessoas marcarem edição no sábado, na produtora, ou no domingo, para poderem me agarrar sem que tivesse ninguém para me acudir ali, por ser fim de semana. Já tive situações assim. À medida que eu ia ficando mais velha, mais madura e mais segura do que estava fazendo, isso foi sendo abolido. Não existe espaço para isso. Se você chegar nessa área, vai embora. Eu vou te denunciar, você vai sair daqui, vai sair do trabalho.

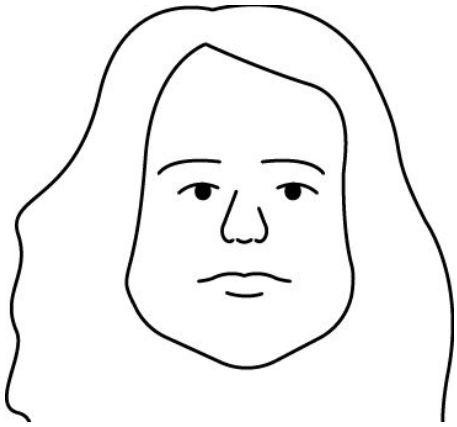
A ilha é a minha ilha realmente. É o espaço onde eu passo a maior parte do meu tempo, da minha vida. Ela tem que refletir a minha felicidade de estar nela. Eu não boto quadros na parede, porque tenho a sensação e o medo de que quando chega um diretor aqui e ele vê quadros de outros filmes, isso pode gerar nele um desconforto. Como se tivessem outros diretores dentro da sala "fantasmando". Eu amo ficar na

ilha. Para mim, a edição acontece o dia inteiro, independentemente do filme que eu estou fazendo. Eu vivo em estado de montagem.

A ilha é onde eu sou mais eu. Sou contraditória, doida, obsessiva, histriônica, exagerada, contida, alegre, desesperada, tudo ao mesmo tempo. E é isso que me encanta: eu poder imprimir um pouco desse eu complexo nos filmes em que meto a mão.

---

7 U-matic é um formato de fita de vídeo analógico de gravação, comercializado a partir de 1971.
8 *Doppelgänger* (duplo, em português) é um termo cunhado pelo escritor alemão Jean Paul em seu livro *Siebenkäs* (1796) e usado para se referir a pessoas que se parecem exatamente iguais, pelo menos em aparência.



Karen Akerman

A Febre (2020), de Maya Da-Rin

O Processo (2018), de Maria Augusta Ramos

A Sombra do Pai (2018), de Gabriela Amaral Almeida

Quando criança, queria ser pianista. Tive uma professora de piano bastante severa, uma personagem que ao mesmo tempo me dava medo e me desafiava. Ela parecia uma bruxa, seu hálito cheirava a cachaça. Quando eu demorava a ler as partituras, batia na minha mão com uma baqueta. Assim, para evitar sua irritação, treinei meu ouvido e minha percepção visual, e, quando a professora tocava a música que eu estava aprendendo, me concentrava para depois a imitar, fingindo que lia a partitura. O resultado disso é que nunca aprendi a ler partituras, mas meu ouvido (e ritmo) e minha concentração visual eu devo a essa professora.

Na adolescência, descobri a paixão pelo cinema quando assisti pela primeira vez aos filmes de Glauber e Fellini. Abriu-se um portal para a cinefilia. Naquela época (fim dos anos 1990), o cinema no Brasil vivia uma fase de penúria total, quando se produziam pouquíssimos filmes, basicamente filmes da Xuxa ou dos Trapalhões. Então, ingressei na faculdade para estudar jornalismo, mais por falta de opções e por estar bastante perdida. Soube que estavam em busca de estagiários para trabalhar numa grande produtora, uma das maiores do Rio, e fui. Entrei no audiovisual pela produção de publicidade, uma experiência traumática.

Um dia, em meio ao caos de produção, me pediram para levar fitas BETA-CAM à ilha de edição. A primeira vez que tive contato com uma

ilha foi fatal. Não conseguia mais me ver em nenhum outro lugar que não ali, naquela sala escura, concentrada, pacífica. O set sempre me gerou uma sensação de dispersão (apesar de já ter me arriscado na direção, e de continuar me arriscando, talvez como um dispositivo para sentir saudades da ilha). Na montagem comecei, num primeiro momento, observando um amigo montando trailers de filmes pornô de madrugada. Eu fazia meu trabalho de produção de dia e, de noite, ia para a ilha vê-lo montar. Eu me impressionava como ele conseguia, em menos de dois minutos, criar um objeto intrigante a partir de material pornográfico. Foi assim que comecei a ter uma noção mais clara de como a montagem constrói narrativas. Me deixa triste quando pessoas me apresentam como alguém que cola as imagens, que escolhe os *takes* e coloca um ao lado do outro. Não pode haver forma mais redutora de qualificar a montagem. Nós construímos personagem, estruturamos narrativa, manuseamos emoções, inventamos linguagem, fazemos com que a cena possa ser cômica ou trágica. Sim, nós (também) fazemos isso!

Soberania do material bruto

O material bruto é soberano. Não acredito em estilo de montagem, mas, sim, no estilo da direção, sendo o nosso aprendizado e ofício saber escutar, tanto o material bruto como a direção, com abertura e sensibilidade. Também acredito em método. Considero que o método é o elemento mais importante da montagem, é a nossa base mais sólida. Este momento, para mim, é o mais difícil e mais duro do trabalho, até porque não existe uma regra: varia em cada projeto. Geralmente, em documentário, temos que pensar como roteiristas. Temos que pensar o material em termos de escaleta: que cenas e personagens podem ser construídos, qual é o arco que eles devem percorrer e que linguagem devemos adotar. Nos documentários, a nossa abordagem é muito mais significativa, por isso dão muito mais trabalho (e angústia!) sempre. A abordagem deve ser mais detalhada, mais demorada. A duração do material bruto geralmente é muito maior e muitas vezes mais heterogênea. Tem material bruto que chega a quase quinhentas horas, como foi o caso de *O Processo*, de Maria Augusta Ramos (também conhecida como Guta). Levamos dois meses só para entender como seria o nosso método de trabalho.

Quando eu assisti ao *Juízo*, fiquei chocada com o filme e imediatamente pensei: *Quero muito trabalhar com essa diretora*. Coincidentemente, uma amiga que trabalhava como assistente de direção para seu próximo filme me ligou alguns meses depois, dizendo que a Guta estava precisando de uma montadora. O primeiro filme que montei para ela foi *Morro dos Prazeres*. E, à medida que íamos nos conhecendo melhor, fomos percebendo que existia uma sintonia, um respeito mútuo, uma fluidez no processo de criação. A Guta trabalha com algumas regras invioláveis, as quais, ao contrário do que possa parecer, ampliam o espaço da criação.

Quando você trabalha com um material solto, a direção filma o que dá, quando dá, duas câmeras, faz no tripé, faz na mão etc. (gosto de chamar esse "estilo" de filmagem de pescaria). O trabalho da montagem, antes de tudo, será para salvar; ficamos presos a ter que fazer com que

as coisas colem. Quando há um pensamento, um planejamento, ou mesmo regras, a montagem ganha um norte, e voa com segurança. As regras da Guta são: a câmera quase sempre no tripé, com raríssimas exceções. Tem que ter uma justificativa para a câmera não estar no tripé. Se desfocou, se a câmera tremeu, se a câmera errou, não vale. Ou seja, tem que ser impecável. Os quadros são sempre muito bem pensados, são compostos, o que faz com que isso tudo crie uma atmosfera para os filmes dela, que te permite entrar na realidade proposta, através daquela mediação da linguagem. Sem ficar esbarrando em coisas que te dispersem, é uma linguagem concentrada. Nunca usar música, nem voz *off*. E os personagens? Como é que se constrói os personagens? Os personagens não podem olhar para a câmera, eles não podem notar a presença da câmera. Eles são pessoas que estão ali, vivendo, e que, de alguma forma mágica, o cinema está registrando. Isso tudo vai colaborando para que essa ambiência fique muito particular nos filmes.

O Processo

Foi o terceiro filme que eu montei da Maria Augusta Ramos. O nosso grande desafio era respeitar as tais regras, que não puderam ser tão bem cumpridas durante a filmagem, porque era uma coisa que estava ali viva, acontecendo. Guta estava lutando para conseguir filmar o que podia, o que conseguia, no meio daquele circo pegando fogo. A gente buscou, na narrativa, construir personagens muito bem demarcados. Descartamos muita gente e focamos certas pessoas e a construção dessas personagens dentro daquele momento do Brasil. Ou seja, é um recorte muito claro de um processo que aconteceu dentro do Senado. Não é mais que isso, não é menos que isso. No fim, acaba sendo um prólogo do que viria a acontecer depois no país, mas o filme, em si, se encerra nesse processo, que tinha protagonistas muito bem definidos, antagonistas muito bem definidos. A nossa ré, a nossa presidenta, e como lidar com esse teatro da justiça. Criar uma coisa quase shakespeariana com esse momento do Brasil.

A outra grande meta (ainda mais importante) era construir uma narrativa que fosse minimamente didática. A gente tinha essa preocupação porque, quanto mais se percebe o golpe de forma didática, ainda mais surrealista e bizarro se torna. Chegaram à montagem quase quinhentas horas de material duro, rígido, com uma linguagem muito difícil. Muitas vezes, eu tinha que voltar o *play*, anotar e pesquisar na internet o que eles estavam querendo dizer, porque era difícil de compreender. Como tornar esse material palatável para quem o está assistindo? Outro grande desafio era estabelecer momentos de pausa, um respiro para o espectador poder digerir. Na busca por esses momentos, começou a se revelar um personagem (coletivo) de órbita, que era a mídia, que, como sabemos, foi fundamental para que o golpe acontecesse. O título do filme, *O Processo*, não é à toa. Dilma Rousseff sendo o Josef K. do Kafka, que é processada por motivos incompreensíveis.

Sobre parcerias

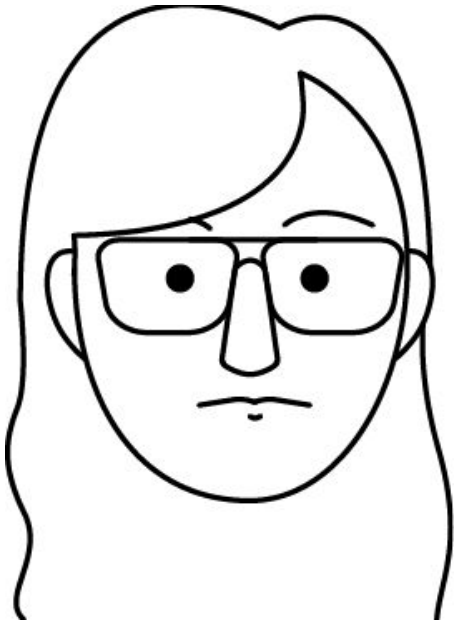
Os encontros, as conversas não somente sobre cinema, mas sobre visão de mundo, questões pessoais, gosto estético. Para mim, tudo isso faz parte de uma relação de parceria. Tudo isso contribui para que um processo de criação seja mais profundo; nota-se com nitidez o resultado de parcerias consistentes na tela.

O Lobo Atrás da Porta foi um filme que surgiu de uma construção sólida de parceria. O projeto do Fernando Coimbra demorou onze anos até ser realizado, e eu fui acompanhando esse processo desde o roteiro (além de ter trabalhado com Fernando em outros projetos ao longo deste tempo). A linguagem do filme é o ponto de vista de cada um sobre a mesma situação, algo que, desde o roteiro, já vinha sendo trabalhado. E, na montagem, com a coisa viva, foi quando a gente fez o último tratamento do roteiro nesse sentido, dessa estrutura narrativa. Como as situações vão fluir de uma para a outra, como detectar o que sobra (não havia espaço para sobras), como ampliar a força em termos de tensão, porque se trata de uma narrativa tensa.

No caso de *A Febre*, filme de Maya Da-Rin, trabalhamos muito a construção de personagem com atores indígenas. Um trabalho inédito para mim e muito forte, fascinante. Nas cenas em que eles conversavam em Tukano, eu focava a minha atenção nos olhares, nos gestos, na musicalidade, para sentir onde estava a verdade da atuação. Para a nossa sorte, o ator protagonista, Regis Myrupu, é um gênio bressoniano. É uma pessoa que tem plena consciência de cada gesto que faz, de cada olhar. Apesar de falar português, ele tem certa dificuldade com a língua. Era nítido que ele atuava com muito mais naturalidade e segurança em Tukano. Quando atuava em português, ficava mais hesitante. E de repente entendemos que essa nuance tinha tudo a ver com o personagem e começamos a trabalhar mais essas camadas. Esse personagem, que nasceu na floresta e precisa viver na cidade, que acaba por abandonar a sua natureza interior e vive em desajuste. A febre sendo uma manifestação da doença interior de uma alma que está sequestrada, que não está vivendo a sua essência. Então, ele falar em

português de forma mais frágil acabou compondo o personagem.

Já o filme de Gabriela Amaral Almeida, *A Sombra do Pai*, foi outra experiência completamente nova. Como é um filme de terror, as regras do gênero são bem específicas, particulares. Gosto muito quando sou levada a entrar num universo diferente do meu. Adoro fazer pesquisa. O desejo de trabalhar com a Gabi já vinha de longo tempo, e quando começamos as conversas, ainda antes da montagem, pedi referências, e ela apenas me disse: "Veja tudo do Hitchcock". E eu fiz como? Mergulhei! Entrei num modo hitchcockiano, tomava banho e olhava com suspense para as gotas caindo do chuveiro, quase as via virando gotas de sangue. É como entrar num novo planeta e viver os costumes dele. Tão abstrato falar sobre a intuição, mas eu acho que a intuição passa por aí, passa por referência, por gosto, por afinidade pessoal, por expressão corporal. O ritmo vem do coração. É quase uma coisa emotiva, terapêutica que você tem com o material. Então, é na síntese de toda essa comunhão que se constrói a linguagem.



Karen Harley

Zama (2017), de Lucrecia Martel

A Febre do Rato (2011), de Cláudio Assis

Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo (2009), de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes

Penso muito em Andrei Tarkovsky quando ele diz sobre prestar atenção no que o material bruto de um filme vai te dizer e como esse material organicamente se junta. Se você prestar bem atenção nas imagens e nos sons captados, consegue decifrar o ritmo do filme que está montando. Tarkovsky vai mais longe e diz que só existe uma montagem possível num filme. Acho que não. Principalmente em documentário, existem pelo menos duas versões completamente diferentes. Depende muito de que partido você quer tomar diante do material.

Quando você está trabalhando com ficção, é o ator/atriz que vai conduzir o corte. Como montador, você vai dosando a emoção do ator. Ele tá ali completamente entregue e aberto, e você vai dosando. "Eu vou deixar ele sustentar o olhar até esse momento... não vou cortar para o outro, vou deixar o outro em *off*, porque a emoção dele aqui está me interessando mais". Então, você vai dosando e fazendo uma dança. Você escolhe aquele ator e vai colocando a alma e o corpo dele no filme, e isso minimiza um pouco também quando os outros atores não estão naquela mesma frequência. O ritmo de um bom ator vai imprimir todo o ritmo do filme.

No documentário, você também está dosando a emoção das pessoas que estão ali... É um trabalho de corte, ou melhor, construção de emoção. Equilíbrio e dança de emoções na montagem. É a potência da

imagem e do som que vai determinar a duração do plano — que, na verdade, já vem dentro do material. Você se dá conta dessa potência, tanto uma paisagem natural quanto uma paisagem humana, um retrato, um rosto, um depoimento. Na verdade, eu acho que o corte só deve ser feito quando tem que cortar mesmo; se não der, deixa o plano rolar. Foi uma coisa que eu aprendi com o João Paulo de Carvalho nos meus primeiros trabalhos. Se o plano é bom, não corta, deixa rolar, porque é assim que você vai se emocionar com a história.

Coroação de uma Rainha foi um filme que eu montei junto com o Arthur Omar. Eu nem era montadora ainda, mas achava fascinante poder dar forma a um material bruto. Tem um plano de uma mulher mexendo no feijão, mexendo no feijão, mexendo... e não acaba nunca; colocamos em *slow motion* e aquilo vai entrando em transe ao som do tambor. Aprendi aí a ter liberdade com as imagens. Isso foi importante, aprender a olhar o material, respeitá-lo, achar a sua potência e ao mesmo tempo ter liberdade.

Os erros são importantes

Gosto de incorporar "erros" do material filmado na montagem, dá certa espontaneidade. Em *Janela da Alma*, de João Jardim e Walter Carvalho, a câmera começava a filmar bem antes de os entrevistados começarem a falar. Muitas vezes suja mesmo, ainda acertando o quadro e foco e captando o entrevistado pensando em silêncio. Isso foi muito rico na montagem. Comecei a montar o filme a partir desse material, e ele me deu inspiração para criar outras coisas.

Às vezes sinto certo medo diante do material, medo se vou dar conta, se vou conseguir montá-lo bem, se vou ter uma boa relação com o material e o diretor. Às vezes, quando o filme já está filmado, não leio mais o roteiro. O que vai me conduzir é o material filmado. O que manda para mim, na escolha dos *takes*, são os atores, sempre eles. E são os atores bons que vão me ajudar a construir o ritmo do filme. Agora, com o digital, a câmera fica ligada o tempo todo; muitas vezes não tem mais nem um pensamento de desenho de sequência. Muitas escolhas saíram do set e passaram a ser feitas na ilha de edição. E a quantidade de material, principalmente no documentário, passou a ser insana. Em *Lixo Extraordinário,* eu comecei a montar no início das filmagens, no Jardim Gramacho, e foi na ilha que escolhemos os personagens que fariam parte do filme. Cada filme é um caso, com níveis de dificuldades diferentes. Para mim, é muito intuitiva essa coisa de saber qual é o caminho certo, e acredito que os erros são importantes também.

Montei *Cinema, Aspirinas e Urubus* em Belo Horizonte, no Avid, em uma ilha subterrânea sem janelas. Era muito sombrio. Marcelo Gomes ficava na ilha o tempo todo, o que me dava certo nervoso. Mas ele ficava no cantinho, com o *laptop* dele, tentando não interferir muito. Tivemos muita dificuldade em achar o início do filme; no roteiro era outra coisa. Montamos vários inícios, com *off,* sem *off*... até que um dia eu pedi para ficar sozinha. Pesquisei uma música em casa ("Serra da boa esperança") e fui atrás de um plano que já estava na lata de lixo, quase literalmente. O início estava ali descartado. O filme estava pedindo aquele início, tinha de ser apenas aquele, e por isso a gente não achava. E foi assim,

em uma manhã de abril, que o início do filme apareceu e entrou de forma orgânica, imagem e música. Usei aquele plano inteiro, um plano grande. No roteiro era uma sequência com muitos cortes. Isso acontece o tempo todo, você tem que se desapegar do roteiro porque o filme vai te mostrando outro caminho.

Eu tinha medo de trabalhar com Cláudio Assis. Ele se mudou para BH para montarmos *Baixio das Bestas,* e conseguimos criar uma cumplicidade muito grande. Na ilha, ele é tranquilo e escuta muito. Cláudio falava: "Toma que é teu! O filme é teu". No filme *A Febre do Rato*, Cláudio filmou 34 novas cenas, além do roteiro, que ele criou no set e as chamava de epidermes. Ele me mandava recado: "Tá achando que vai ser fácil? Tô fazendo isso para tu. Tome e receba!". Pois eu recebi. Me apaixonei por Irandhir Santos e pela poesia de Hilton Lacerda, fiz umas fusões (que eu não costumo fazer) num momento polifônico do filme, e usei quase todas as epidermes.

Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo, de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, foi um oásis e uma ilha da fantasia. É um filme completamente livre, a gente nem tinha certeza de que dali surgiria um filme. O material bruto tinha sido filmado dez anos antes para um documentário em curta-metragem chamado *Carranca de Acrílico Azul-piscina*. Mas tinha um material latente maior do que o curta e, em determinado momento da vida de cada um, decidiram voltar ao material e ver no que poderia ser transformado. Tiveram a ideia de criar um personagem, o Zé Renato, um geólogo cuja voz aparece e nada mais, e o texto em *off* ia se reescrevendo na ilha. Começamos a brincar com o material, pegar blocos de imagens, fazer sequências e pensar como elas afetariam o Zé Renato. O filme ia nascendo como um diário de viagem e se transformando em um filme de amor. E um filme feito pelo Zé Renato, um filme caseiro. Imaginamos o Zé Renato, geólogo, filmando aquelas imagens e montando também. Incorporamos os erros, que eram os erros de Zé Renato, que, afinal, era extremamente romântico e tinha levado um pé na bunda. E escutava aquelas músicas e fazia *slow motion* do pôr do sol em *reverse*. Os efeitos não eram gratuitos, Zé Renato também era sofisticado. Não tínhamos material suficiente, usamos fotos *scouting* de motel de outro filme, várias bitolas diferentes, e pedimos para gravar um pouco mais de estrada. Mas a montagem

tinha também certo rigor. Liberdade e rigor.

Zé Renato não saía montando aleatoriamente. Ele era conduzido pela emoção daquele momento. Tem uma entrevista no filme de caráter mais documental. Zé Renato entrevista Pati, uma prostituta que faz ponto na Feira de Caruaru. É quase um corpo estranho ao resto do filme, por isso correu o risco de cair. Ainda bem que ficou. Uma personagem que fala "Eu quero uma vida lazer" não pode ficar fora de filme algum.

Lucas Gonzaga

Marighella (2019), de Wagner Moura

Macabro (2019), de Marcos Prado

2 Coelhos (2012), de Afonso Poyart

Na época das locadoras, eu sempre ia e pegava as mesmas coisas de que já gostava. Amava cinema e histórias em geral. Um filme que me despertou algo foi *Spartacus*, de Stanley Kubrick. Eu me lembro de estar assistindo àquilo e depois descobrir coisas sobre ele. Na época, não tinha tanto acesso à informação, não tinha internet para pesquisar de que ano era o filme, e tal. Me peguei fascinado quando descobri que um filme tão antigo, e outros mais antigos ainda, podiam causar em mim um verdadeiro fascínio, a ponto de querer entender um pouco como eram os processos. Lembro que comecei a ir atrás e descobri um livro sobre linguagem cinematográfica de Jean-Claude Carrière. Ali, eu comecei a despertar minha curiosidade. Naquela época, metade da década de 1980, o Brasil praticamente não produzia filmes. Quando eu estava na adolescência, o Brasil praticamente não fazia filmes, não parecia uma profissão possível. Então, era mais um amor florescendo por aquilo e com certeza, para mim, foi a gênese que me levou a, alguns anos mais tarde, optar por seguir esse caminho. Na época, não existia nenhuma faculdade de cinema no Rio Grande do Sul, por exemplo, mas sempre apareciam alguns cursos. Lembro que fiz um com o Ruy Guerra, depois fiz um curso pelo Instituto de Cinema do Rio Grande do Sul com um professor argentino. Ali, tinha muita gente jovem na casa dos 15 aos 17 anos, o pessoal que estava cursando o segundo grau.

A gente juntou uma turma de pessoas para seguir produzindo

quando acabasse o curso, realizando encontros semanais, e começamos a fazer curtas-metragens ainda de maneira bastante amadora em VHS. Em cada curta, eu tinha uma função diferente: fazia fotografia em um, era assistente de direção em outro, fazia direção, roteiro. Realmente um trabalho de grupo, de turma, como se fosse da escola. Ainda não tinha uma definição do que realmente queria fazer até meu primeiro estágio na área, na TV Cultura do Rio Grande do Sul. Eu era apresentador, por incrível que pareça, de um programa sobre vestibular. E quem editava o programa era o Rafinha Bastos. Foi ali que eu comecei, pela primeira vez, a ir para uma ilha de edição, onde ele editava. Ele adorava editar. Fui lá acompanhar muitas vezes ele editando, já no computador; editava em casa umas coisas muito doidas mesmo. Mas, realmente, eu nunca tinha me pensado como editor. Na hora de prestar o vestibular, acabei optando por aquilo que parecia mais próximo naquele momento, que era publicidade, e foi essa jornada que eu segui, de começar a fazer comerciais de televisão. Trabalhei muitos anos com isso antes de fazer meus primeiros trabalhos em cinema e televisão. Não foi, necessariamente, uma decisão consciente, mas era o que parecia possível naquele momento para tentar seguir o meu sonho, a coisa que eu realmente queria fazer da minha vida: cinema! Eu ainda tento manter a mesma empolgação de quando comecei, mesmo que fazer uma coisa todos os dias por anos tenda a, naturalmente, nos cansar. Lembro quando entrei, pela primeira vez, numa ilha, a empolgação que eu tinha. Isso é algo que eu brigo muito comigo mesmo, para tentar manter um olhar sempre novo sobre as coisas, embora seja difícil.

O tempo

Em geral, no Brasil, a gente não tem tempo suficiente, tempo ideal para fazer um filme. Então, se eu gastar mal esse tempo, não vou ter uma segunda chance. Posso ter gastado três dias para fazer a cena perfeita e, quando juntar todas as cenas, posso perceber que essa cena, supostamente perfeita, não tem função na história ou que, na verdade, o motivo de ela estar lá é outro. É um exemplo de gastar mal o tempo, sem me preocupar com o que realmente importa, que é a função dramática daquela cena na história. Hoje em dia, já consigo perceber pelo roteiro, ou pelo andamento da edição, um pouco da história que a gente está narrando. Mas nunca vai ter uma sensação igual à de assistir pela primeira vez. Parece que todas as questões do filme clareiam de maneira muito grande; fica muito claro entender o que precisa ser trabalhado e o que, realmente, precisa de tempo para ser trabalhado. Sempre tento chegar o mais rápido possível ao corte zero, juntar todo o material e ter tempo de trabalhar a história como um todo. Voltar em cada unidade, em cada cena, sabendo bem melhor do que eu preciso daquela cena para contar essa história, eu diria que é um método. Mas, em termos práticos, eu não sei; realmente tento fazer o máximo possível na ordem cronológica, acho isso bem importante. Sei que é uma questão bastante complexa e difícil, as filmagens não respeitam isso, e é natural que sejam assim. Mas, para mim, faz muita diferença entender um pouco o desencadeamento da história.

A relação entre editor e diretor é um superdesafio, provavelmente a relação de maior longevidade durante o processo de um filme. Deve ser o colaborador com quem o diretor fica mais tempo envolvido, trabalhando junto; talvez só o roteirista seja parecido em alguns casos. Então, evidentemente, gera ruídos, gera dificuldades. Tem processos longos nos quais a gente convive mais com o diretor do que com o marido, com a esposa, com os familiares. E eu tenho um defeito, que eu sei também ser uma qualidade: sou muito sincero, o que pode parecer uma virtude, mas que causa muitos problemas. Ser muito sincero, dizer na cara... eu não consigo enganar. Se não estou gostando de alguma

coisa, se acho que a gente está no caminho errado, não consigo dar muitos tapinhas nas costas, e sinto que isso é um desafio. Preciso estar à vontade e ele também, porque isso permite que quanto mais à vontade a gente esteja, mais a gente experimente, mais a gente traga ideias menos óbvias, mais a gente consiga soltar e colocar tudo o que tem na cabeça. Há uma relação que eu tinha com agências de propaganda de não dar nenhuma ideia. Eu sempre mensurava: "Ah, as pessoas estão me julgando". Então, acho que é fundamental criar um ambiente em que o diretor esteja feliz de estar ali, assim como eu também esteja feliz de estar ali, porque isso faz a diferença. Dos filmes em que eu tive dificuldade de relacionamento — ou com o diretor, ou com qualquer outra pessoa da equipe — com certeza pesou no resultado, mesmo que eu seja profissional e me dedique integralmente a qualquer projeto em que eu esteja.

2 Coelhos era um filme que ia ser feito na raça, não tinha cachê e tal. Para mim, já não podia mais, eu já tinha minha filha, não podia ficar quatro, cinco meses sem receber. Não existia essa possibilidade. Então, acabei não aceitando fazer o filme. Depois, entrou uma distribuidora e me chamaram para dar uma ajudada nesse ponto. Acabei entrando, e a gente ia mexer só nos primeiros vinte minutos do filme. Acabamos mexendo nele inteiro, foi espetacular, foi a minha primeira experiência de pegar um material editado por alguém e começar a trabalhar a partir do segundo corte. E foi algo que eu adorei. Foi um barato, porque o Afonso Poyart é um cara que realmente te deixa trabalhar por completo. Ele gosta de assistir depois de muito tempo, e assiste pedindo coisas superespecíficas, sempre acrescentando. É um prazer trabalhar com ele. A gente sempre se deu muito bem nesse sentido. Além de editar, fiz uma espécie de consultoria dramatúrgica, e é algo de que eu gosto porque, para mim, a parte mais interessante dos filmes é cuidar da narrativa, mais do que ficar editando, olhando o material bruto — etapa do processo de que gosto um pouco menos. Começo a gostar do filme a partir do momento em que eu o tenho de pé e consigo entendê-lo como um todo.

A Busca

Eu sonhei por muito tempo em fazer cinema, então isso pesava no início da realização desse sonho. Não precisava ter cachê, não precisava ter nada, eu realmente queria muito fazer aquilo na minha vida. Por outro lado, era absolutamente inexperiente, não sabia muito como coordenavam o projeto. Então, aconteceu algo que, hoje, olhando em perspectiva, acho bastante errado: editei um pouco como eu fazia publicidade, que era um nível de busca por detalhes até o limite, de fazer som de cada cena, de fazer a cena da melhor maneira possível. Acabava levando muito tempo para chegar num primeiro corte, e isso diminuiu muito o meu tempo para poder, depois, analisar o filme, entender as questões dele e trabalhar melhor. Eu não conduzia bem o processo. Isso gerou muitos ruídos porque, para mim, o mais importante é contar bem uma história; tenho bem menos preocupação com o corte em si. Quero saber quem são os personagens, o que eles buscam. Isso é o que importa. Acertar um corte aqui, mexer depois ali, para mim é uma questão tão pequena. O corte é só uma ferramenta. Naquela época, eu ficava horas buscando o corte perfeito, mexendo no *raccord*, então acho que gastei muita energia em coisas menos importantes, e sobrou muito pouco tempo para gastar no que é importante, que é ver o filme como um todo, entender a história como um todo. Claro que depois a gente conseguiu dar aquela chorada para a produtora e, de alguma maneira, lidar com isso. É um filme de que eu gosto. Confesso que não vejo há muitos anos, eu tenho muita dificuldade de ver os filmes que eu fiz.

O filme foi selecionado para o Festival de Sundance e lembro que, quando a gente retornou de Sundance, eu pedi para reabrir o corte e trabalhar ainda. Esbarramos um pouco na realidade brasileira: uma vez que já tinha uma pré-finalização, não daria mais para a gente reabrir o corte. Mas isso não quer dizer que eu tenha qualquer remorso com o filme; pelo contrário, eu tenho muito orgulho.

Em *A Busca*, basicamente falávamos da jornada de Wagner Moura atrás do filho. O personagem dele tinha problemas com o pai, e isso

refletia na maneira como ele lidava com o filho. Na história, tinha a questão do padrasto dele, que o influenciou muito. Quando vimos o filme pronto, pensamos que essa história não tinha a força de que precisava, porque basicamente o mais importante do filme é essa jornada do Wagner atrás do filho; o filho sumia, e isso é uma coisa muito forte. Então, à medida que a gente tinha vinte, trinta minutos de algo que não era tão forte, isso causava um ruído com o espectador, justamente pela questão dos pesos dramáticos. A gente suprimiu essa história e reconstruiu o personagem, especialmente através da cena de abertura, em que o Wagner é atropelado porque tem uma crise de choro. No filme original, ele tinha essa crise de choro quando ficava sabendo que o padrasto tinha morrido, e a gente reconcebeu a cena de maneira que ele tivesse a crise de choro ao saber que o filho estava vivo. Eu lembro que, quando a gente foi apresentar para o Wagner, estávamos superinseguros porque ele entregou uma carga dramática extrema. E é muito difícil para um ator saber que mudamos, de alguma maneira, o motivo que fazia ele gerar a cena mais dramática do filme. Para o Wagner, porém, isso foi incrível. Ele falou: "Ah, Lucas, pra mim, fez mais sentido aquela dor que eu estava mostrando ser relacionada ao meu filho e à minha jornada de autoconhecimento". Então, a gente conseguiu ter uma relação, solidificando-a de maneira muito bacana no filme.

Marighella

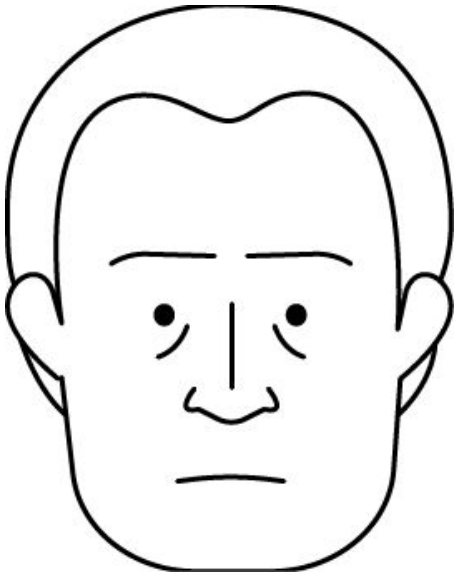
Eu fui acompanhar um ensaio de *Marighella* em uma cena num banco famoso do centro de São Paulo. Lá tem um mezanino alto, e a primeira coisa que falei quando entrei foi para filmar a cena de cima. Realmente, é maravilhoso o lugar, todo mundo faria esse plano, especialmente se fosse publicidade. Na hora, eu sentei com o Wagner e o diretor de fotografia, Adrian Teijido, e nós nos demos conta de que não era aquilo que a gente queria contar. A gente não queria mostrar o banco bonito, isso não tinha nenhuma relevância para a história. A gente queria entender o que aquelas pessoas estavam sentindo naquele momento: fazer um assalto ao banco, quem não é assaltante, que quer financiar uma guerrilha; para isso, precisam fazer essa ação. Mostrar o banco bonito não tinha nenhuma função narrativa, nenhuma! Então, foi muito fácil chegar a essa conclusão juntos, porque o importante era estar com o rosto daquelas pessoas naquela situação. Quanto mais perdidas elas estivessem, melhor para o filme. Quanto mais nervosas diante daquela situação, que não é natural para elas, mais fazia sentido na construção dos personagens. Esse tipo de raciocínio demanda amadurecimento ou, enfim, pelo menos demandou para mim; talvez para algumas pessoas seja mais natural.

O que eu acho curioso é que justamente *Marighella* tem o processo em que eu mais me desconstruí como profissional, já que a maior parte dos filmes que fiz foi de pessoas que vieram da publicidade. Wagner Moura, apesar de ser o primeiro filme dele, chegou com uma proposta muito mais radical do que os outros diretores com quem trabalhei. Não estou dizendo que isso vá se tornar um padrão, não é isso. Mas eu acho que, de alguma maneira, influencia que a pessoa tenha conseguido chegar com uma proposta tão diferente, justamente por não estar acostumado a tomar as decisões que a gente toma. A questão de *Marighella* ter sido concebido como um filme de ação foi o que fez com que, um dia, o Wagner me ligasse e me convidasse para jantar, para a gente conversar um pouco, para ele me contar do projeto. E são essas coisas que, para mim, fazem o cinema ser tão incrível, porque o filme

tinha sido concebido como de ação, originalmente, e ele foi naturalmente se mostrando mais como um drama, sobre como as pessoas se percebiam, como o Marighella e a turma dele se perceberam naquele momento, no meio de muita ação — a questão da repressão policial e da maneira com que eles conseguiram financiar a guerrilha.

Então, a ação, na verdade, está a serviço de entender aqueles personagens. E pode parecer que isso não faça tanta diferença, mas para mim faz 100% de diferença na maneira com que a gente vai entender e narrar essa história para as pessoas. Entender que a história é em primeira pessoa, não voltada para o Marighella assaltando um banco, visto de cima, ou visto de longe, ou visto numa cena de ação. Ele em primeira pessoa, inseguro com aquela ação, colocando pessoas em risco, tentando fazer algo em que acreditava com muita veemência naquele momento. Esse tipo de olhar sobre a história é o que determina todas as decisões que a gente vai ter ao longo do processo. E, mesmo que o filme tenha as cenas de ação, ele nem de longe é um filme de ação. É um estudo histórico sobre pessoas e sobre a resistência delas em lutar contra um sistema.

Wagner tinha essa inquietação relacionada a acreditar e focar os personagens, e essa crença determina o jeito como vai ser filmado; por isso, é filmado, em boa parte, em primeira pessoa, com longos planos, mesmo em cenas de ação. A gente tem longos planos que mostram como aquela pessoa consegue reagir a uma situação de que ela não tem o menor controle. Começamos a achar isso cada vez mais interessante, o que nos ajudou a reconceber tudo, por completo. A maneira como foi filmado e editado e a maneira como o som foi feito. Porque, se o som é feito em cima da percepção individual de uma pessoa, então a gente não ouve diálogos que estão acontecendo de longe, como normalmente se escuta no cinema. O cinema tem essa magia: tu ouve uma pessoa sussurrando a quilômetros de distância. Quando a gente está narrando em primeira pessoa, a gente tem, basicamente, as informações que aquele personagem está vivenciando. E isso determina tudo e gera uma série de dificuldades. Por exemplo, é muito mais fácil tu colocar dois personagens conversando e passando informações para o público do que fazer com que essas informações sejam passadas, em perspectiva, de uma visão em primeira pessoa, no meio de uma ação.



Mair Tavares

Ana. Sem Título (2020), de Lucia Murat

Tatuagem (2013), de Hilton Lacerda

Copacabana Mon Amour (1970), de Rogério Sganzerla

Quando comecei na montagem, existiam poucos montadores no Brasil. Um deles era Eduardo Escorel, que me chamou para ser seu assistente. Ele montava dois filmes ao mesmo tempo, um de manhã e outro de tarde. Eu achei aquilo meio absurdo, mas não tinha montador também. Com o Escorel, aprendi a varrer a sala! Todo dia varria a sala, varria tudo direitinho para limpar os restos de filme que ficavam espalhados pelo chão. Também participei de *Terra Em Transe*. O Glauber ficava enlouquecido, achando que a polícia ia roubar o filme dele. Me fez tirar um número de borda, aquele numerozinho de vinte mil pés. Gastei metade da minha vista nisso. Teve também a época em que Cacá Diegues brigou com o Escorel, e aí tinha um filme para montar, que era *Xica da Silva*. Por isso, eu fui chamado para a montagem. Cacá gostou e eu fui montando os filmes dele. Montei *Quilombo* e *Tieta* também.

Rogério Sganzerla já tinha feito dois grandes filmes: *A Mulher de Todos* e *O Bandido da Luz Vermelha*. Eu montei *Copacabana Mon Amour*, mas, depois, o Rogério mexeu. Eu não montava muito bem no início. Montava a toque de caixa, fazia umas coisas mais engraçadas, mas, de vez em quando, fazia também umas tremendas bobagens. Me inspirei muito no trabalho do Rogério e também no de Glauber Rocha; achava os dois instigantes. *O Bandido da Luz Vermelha* tem um som extraordinário, como também *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Ninguém sabia fazer isso na época, os filmes sempre tinham aquele sonzinho de

merda, de barulho de trânsito. Glauber era realmente um gênio. Tanto os programas de televisão que fazia quanto os filmes.

Cinema é fluxo

Na moviola a gente pensava antes de fazer qualquer coisa. Era difícil o improviso porque, se você fizesse o corte errado, tinha que colocar de volta com fita adesiva e dava o maior trabalho. Atualmente não, você faz primeiro e depois pensa! É mais fácil você fazer e, se ficar bom, fica. Se ficar errado, muda. Na montagem da moviola era mais demorado e você tinha que saber direitinho até onde ia.

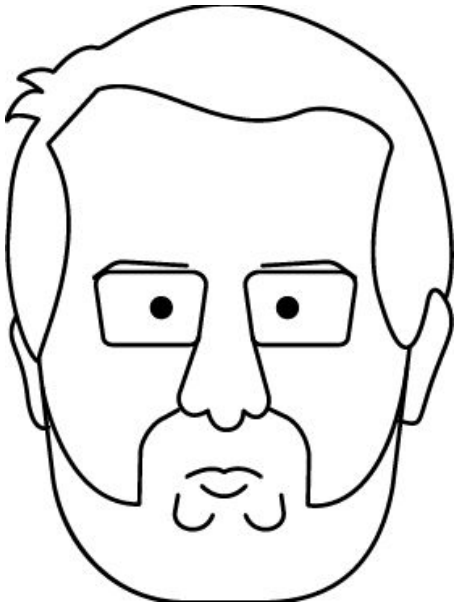
Lembro que Cacá precisava explodir uma televisão durante a filmagem do *Bye Bye Brasil*, mas a televisão nunca explodia. Lucy Barreto fazia a produção do filme e teve o maior cuidado para filmar a cena da explosão da televisão. No fim, o cara botou uma bomba dentro da televisão, conseguiu fazê-la explodir, mas também levou muita gente para o hospital. Foi uma cagada! Eu usei o plano, claro. Muito melhor! Porque depois fizeram com o eletricista que sabia explodir também, mas não teve nenhuma graça. Usei o plano que deu errado e que levou seis pessoas para o hospital. A televisão era venenosa, cortava e inflamava.

Cinema é fluxo. Montagem é fluxo. Lembro uma vez o Egberto Gismonti gravando na Europa. Ele gravou uma música em um estúdio que era todo ao contrário, pois nada absorvia o som, tudo rebatia o som. É sensacional isso! Isso também é fluxo. Isso é maravilhoso! Egberto Gismonti é um cara de quem eu gosto muito. Por isso o cinema precisa, muitas vezes, se colocar no antifluxo. Você sente o material bruto, e o negócio é ir aparando as arestas e cortar o que não serve. Isso é o mais difícil da montagem. Há pouco tempo, Matias Mariani me chamou para revisar uma montagem que ele tinha feito. O filme estava com 128 minutos e eu deixei com 108. Cortei vinte minutos. Cortei no fluxo mesmo.

Documentário é muito interessante de montar. Você faz o roteiro, ainda mais se tiver material de arquivo, e aquilo vai te levando para diversos lugares. É preciso até tomar cuidado. Eu montei um filme uma vez, e o diretor pegou tanto arquivo, que no final eu estava montando um submarino na Alemanha e percebi que alguma coisa estava errada.

Fui rever toda a montagem e mudei completamente o que estava fazendo. Se você deixa levar, você é levado demais. Tem que ter muito cuidado. Eu gosto de documentário, acho mais fácil montar, mas pena que paga menos também, não sei por quê. Talvez porque renda menos. Mas também, no Brasil, como diz Ruy Guerra, o cinema brasileiro não está em crise; o cinema brasileiro vive em crise!

Montar com Hilton Lacerda é especial. Fiz *Tatuagem* com ele. Ele não se dá tanta importância por ter feito o roteiro, o que conta para ele é o filme. Lírio Ferreira é muito instigante: se você propõe uma coisa, ele te devolve outra maior. O que é muito bom. Isso é fluxo, entendeu? Foi assim em *Sangue Azul*. Fluxo! Eu sou chato pra cacete montando, mais do que na vida real. Tem um filme que eu montei com a Lucia Murat que tinha um plano com trinta segundos. Sempre que passava esse plano, eu ia ao banheiro; dava tempo de ir e voltar, e ainda estava no plano. É isso. Às vezes eu ganho, às vezes o diretor ganha. Não se pode vencer sempre. Eu, normalmente, não gosto de ver filme que montei. *O Grande Circo Místico* foi uma exceção. Vi duas vezes! Isso está errado. Quando eu vejo um filme que montei, me dá vontade de montar mais.



Marcelo Moraes

Minha Mãe É Uma Peça (2013), de André Pellenz

Meu Nome Não É Johnny (2008), de Mauro Lima

À Margem da Imagem (2003), de Evaldo Mocarzel

Eu sempre quis fazer cinema e ser editor. Não lembro exatamente por que, mas os filmes que eu via me chamavam atenção pela montagem. Fiz faculdade de comunicação e comecei a trabalhar em uma produtora que fazia uns programas de televisão sobre agricultura. Comecei como estagiário e depois virei assistente.

Eu tenho um método que sempre se ajusta. Montei um documentário para o Evaldo Mocarzel sobre parteiras do Amazonas: *Mensageiras da Luz, Parteiras da Amazônia.* Tinha, no material bruto, uma cena de um parto de uma mulher em uma oca. A mulher berrava, berrava, e o neném não saía. Saiu metade da cabeça e parou, não saía mais. A mulher continuou gritando e dizia que iria morrer. Era uma cena enorme. Eu, vendo aquele material bruto em casa, não sabia o que ia acontecer. Me emocionei com aquilo! O neném enlaçado pelo pescoço e aquele sofrimento todo: "Eu vou morrer! O neném vai morrer! Pelo amor de Deus!". E muita gente na oca. Depois de muito tempo, nasceu. Quando nasceu, eu caí aos prantos na minha casa. Fiquei muito emocionado, e quando fui montar o filme, quis passar essa emoção.

O que vale é a minha primeira impressão, é a minha primeira emoção de quando eu vejo o material. É essa primeira emoção que percebo sempre, porque o resto é sempre técnica. A minha primeira emoção é a mais genuína, depois vai entrando em outro processo. Não dá para eu achar graça da mesma piada, por exemplo. Eu sigo a primeira impressão

desprovido de qualquer coisa, e aí persigo essas impressões na montagem. Por isso, cheguei à conclusão de que não podia cortar aquela cena das parteiras. Eu até tentei cortar, tínhamos duas câmeras, mas achei que se eu cortasse, daria a sensação de manipulação de tempo. O público tem mais de cem anos de cinema, já saca essas coisas. Pensei que o tempo real era a melhor maneira de passar a emoção que eu tinha sentido. E eu fiz assim. Quando assisti ao filme no Festival de Recife, em um pavilhão com três mil lugares lotados, três mil pessoas acompanhando aquele parto, foi uma das maiores emoções da minha vida. Quando nasceu, todo mundo vibrou: "Ahhhhh". Eu chorei de novo, foi muito emocionante. A força do cinema ali! Nunca mais senti algo tão forte no cinema como senti ali.

Não sei exatamente o que é uma montagem boa, mas sei o que é uma montagem ruim. Gosto do cinema dos Estados Unidos, gosto de outros cinemas também. Achei *Birdman Ou (A Inesperada Virtude da Ignorância)* genial demais. *Interestelar* tem uma montagem muito legal, clássica de cinema espetáculo que eu considero muito técnica. Às vezes, a pessoa quer ser muito artista, quer ser muito não sei o quê, e não sabe fazer a técnica bem-feita. É como fazer a orquestra tocar. Em *Interestelar*, o protagonista tem que encontrar outros planetas para viver, porque a Terra está muito ruim. A filha dele não quer que ele vá, porque ela quer ter um pai presente. Ele vai no quarto dela, é uma cena muito forte dele se separando emocionado. Ela está brava, não quer falar com ele, e ele tentando falar com ela. É uma casa no meio de um lugar todo vazio, porque a Terra está toda ressecada. O Hans Zimmer manda ver na maior sonzeira de trilha musical. Aí o protagonista entra em uma caminhonete daquelas típicas do interior e vai saindo. A filha vem. Ele entra no carro, liga, e aparece a imagem do espelho lateral. Conforme ele vai saindo, a gente vê a imagem desse espelho e vê a fumaça que os pneus do carro vão levantando, porque o chão é de terra. Começa a contagem regressiva do lançamento do foguete, e essa fumaça se mistura à fumaça do lançamento do foguete. Tem um corte brusco na música, e a filha sai na varanda, chorando, enquanto ouvimos a contagem regressiva para o lançamento. De repente, corta para um plano do foguete, lá no alto, com um vazio de som, o cara dentro do foguete. Essa sequência toda, para mim, é genial. Fiquei com inveja,

queria ter montado isso na ilha.

Quando Steven Spielberg fez *Tubarão*, perdeu o protótipo do bicho quando entrou na água pela primeira vez, dois dias antes do início das filmagens. A decisão de filmar sem o tubarão foi, a princípio, por causa desse problema de produção, do tubarão que afundou no mar. Com o tempo, a sugestão da presença do tubarão passou a fazer parte também do roteiro e Spielberg assumiu isso no filme. Na hora em que o tubarão aparece pela primeira — e quase única — vez no filme, todos que estavam no cinema, na estreia, gritaram e derrubaram as pipocas. Isso só aconteceu porque nenhuma barbatana apareceu antes, nenhum pedacinho de tubarão tinha sido visto pela audiência. Todas as cenas de tubarão foram só sugeridas. Era o ponto de vista da câmera, como se ela fosse o tubarão. E com o genial John Williams criando uma trilha musical ímpar.

Descobertas

A comédia tem a narrativa impregnada nas piadas. Eu não sei qual das duas tem mais importância, porque as piadas servem à narrativa. Mas, algumas vezes, a piada é muito boa e ela sai da narrativa também. E o público está ali para rir. Se a piada não está funcionando, tem que sair. Outras coisas não podem ser testadas com tamanha eficiência quanto a comédia. As outras emoções não são externadas de maneira tão evidente como a risada. Você vai ver um filme geralmente calado. Você pode estar adorando, pode estar triste, pode estar chorando, e permanecer calado. Pode estar emocionadíssimo, amando, e a sua cara é a mesma ali. Mas rindo, não. Então, na comédia, precisamos ter humildade para ouvir o público, o respeitável público. Cortes que não estavam engraçados que passam a ser, sequências que não estavam engraçadas e que passam a ser; aquelas que não tinham uma emoção descoberta e que, de repente, trabalhando, fazem surgir uma emoção ali. Isso surge independentemente de o filme ser comercial ou não. Para mim, não tem diferença. Não existe diferença porque existem descobertas, sofrimento e alegria, dentro do processo de criação de sofrimento e de alegria, no projeto de montagem de qualquer gênero de filme.

Faz tempo que eu não monto documentário. Documentário é muito trabalhoso. Montei muitos e depois me deu uma preguiça. Mas, ao mesmo tempo, o trabalho do montador é maior. Chegou uma hora em que comecei a assinar roteiro junto. Acho que os documentários muito armados não funcionam direito, eles me dão irritação. Já montei um com roteiro muito pentelho: amassei e joguei fora. Não é assim, pera aí. Não dá, porque o barato do documentário é a realidade, então, se você quer cercear tanto a realidade, faça ficção.

Quando eu queria fazer cinema e não consegui, fui fazer publicidade e fiquei dez anos nessa área. Meu primeiro filme como montador foi o documentário *A Era dos Campeões*, de Marcos Bernstein e Cesário de Mello Franco. No início, eu praticamente pagava para montar, porque ninguém me chamava para projetos com muita verba. Até aparecer *O*

Outro Lado da Rua, uma produção internacional do Canal Plus, da França. Eu tinha montado um documentário para o Murilo Salles que se passava na França, e mandei uma fita míni DV desse filme para o Marcos Bernstein, que dirigiu *O Outro Lado da Rua*. O Marcos viu e mandou para a Kátia Machado, que era a produtora, e isso foi definitivo para me contratarem. É um filme difícil, um filme de idoso, com um casal de idosos como protagonistas: Fernanda Montenegro e Raul Cortez. Um filme de tempos longos. Nossa, eu sofri muito! Sofre-se muito para montar um filme. Sofre-se muito na vida! Você ri aqui, ri ali, mas a vida é sofrida. E eu sofri para montar. Foi sofrido, mas eu tenho o maior orgulho e a maior alegria desse trabalho em *O Outro Lado da Rua.* O filme teve uma carreira bacana, foi para o Festival de Berlim, ganhou uns prêmios.

Meu Nome Não É Johnny

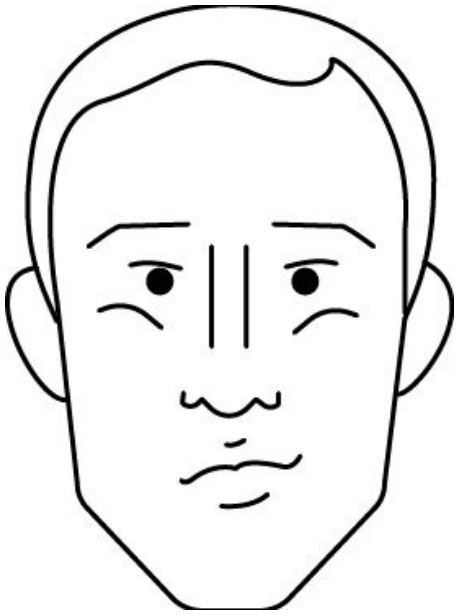
Como já tinha montado meu primeiro filme de ficção, tinha uma boa carta de apresentação, um bom começo, um filme que as pessoas respeitavam e tal. Foi uma boa entrada para mim. Quando estive no Festival do Rio, conheci o Sergio Rezende, que dirigiu *O Homem da Capa Preta*, um dos filmes que me fizeram fazer cinema. Eu amo! Na época, na minha opinião, era o melhor filme brasileiro que eu tinha visto até a década de 1980. Aquela fotografia toda azulada, toda esfumaçada, era genial. Eu tinha adoração pelo Sergio, e ele me chamou para montar *Zuzu Angel*. Foi justamente enquanto montava o filme que percebi uma movimentação da Mariza Leão, na produtora dela, para produzir *Meu Nome Não É Johnny*, baseado num livro que eu tinha lido e no qual babei.

Foi quando eu pedi: "Mariza, pelo amor de Deus, hein?! Deixa eu montar esse filme!". Eu sou chato, eu sou muito chato. Ela ficou meio assim no início, mas depois comprou a ideia. Mauro Lima, que dirigiu o filme, é gente boa, mas não me queria porque não gosta de estranhos, gosta do time dele. Ele só me permitiu começar a montagem na presença dele. Eu não tive nem um dia na ilha sem ele ao meu lado. Ele é um cara muito legal, cheio de referência, e a gente conversava muito. Gostamos do mesmo cinema estadunidense dos anos 1970.

O processo da montagem foi um turbilhão, fizemos tudo que a gente queria. É um filme que eu amo total, e ele tem um pouco dessa geração de Hollywood, muita coisa pop. E, ao mesmo tempo, um personagem rico, com uma história de vida, com uma redenção, tem um arco de um personagem e uma pulsação jovem. É um filme muito bem dirigido, muito bem produzido, muito bem fotografado. Tem a trilha musical do Fabio Mondego, o figurino, a direção de arte, tudo! É um filme em que todo mundo acertou. *Meu Nome Não É Johnny* tinha uma sequência que o Mauro queria que entrasse e eu achava que emperrava a narrativa. O papel da montagem é esse: fazer fluir a narrativa sem ficar escravo dela. Eu vejo a montagem como um rio. Meu papel é tirar as pedras do caminho para o rio fluir. Mas, às vezes, tem que deixar uma pedra ou

outra, senão vira um rio falso, um riacho da Disneylândia, daqueles todos azuizinhos.

Tem que haver um pouco de respeito mútuo, de generosidade mútua, um pouco de identificação entre essas duas pessoas, o diretor e o montador, para que elas se respeitem. Muitas vezes é até melhor não fazer mais de um trabalho com a mesma pessoa. Eu não vou nem ficar chateado. Eu não posso ficar chateado. Não vou achar que a minha maneira é a melhor do mundo, nem a única. Só que aqueles que me chamam para trabalhar, normalmente, acham que aquilo que eu estou falando é legal; se não acham, então tudo bem. Não tem problema. Não me chama para uma próxima vez. É uma relação muito intensa, é um casamento de muitos meses, e tem hora que você está brigando em casa, que você está com um problema na sua vida, e tudo isso reflete na ilha. E o meu desgosto com outras questões que não são do filme não pode transbordar na ilha.



Marcio Hashimoto

Bingo: O Rei das Manhãs (2017), de Daniel Rezende

O Filme da Minha Vida (2017), de Selton Mello

Faroeste Caboclo (2013), de René Sampaio

Eu sempre gostei de cinema, mas quando terminei o colegial queria fazer duas coisas: ser veterinário e jogador basquete. Joguei basquete a vida inteira, porém, com 18 anos, entendi que não ia rolar ser jogador profissional. Fiz um estágio de veterinária na escola e percebi que também não ia rolar. Alguns amigos do meu pai trabalhavam com cinema publicitário e fui, um dia, visitar um set e achei interessante. Prestei faculdade e comecei a estudar. Aos poucos, durante o curso, fui percebendo que o ambiente do set de filmagem não me cativou o suficiente; talvez eu seja uma pessoa mais introspectiva. Durante o curso, tive acesso à moviola. Lembro um dia em que tinha que fazer um exercício, alguma coisa, foi todo mundo embora e fiquei sozinho à noite. Apagou a luz. Falei: "Ok, é aqui meu lugar. Faz sentido eu ficar aqui dentro". É algo que você pode ficar fazendo e refazendo, e tem essa questão da manipulação e de ir refinando. Obviamente, sempre tem a questão do tempo, de cronograma, mas você consegue lidar com isso.

Eu estudei música desde criança e, na faculdade de cinema, ganhei uma bolsa de estudos numa universidade dos Estados Unidos. A ideia era encarar uma vida como músico, já que eu tocava, dava aula e estava até começando a gravar alguma coisa em estúdio. Fui perseguir esse outro lugar. Chegando lá, foi incrível, um aprendizado muito profundo para além da música. Mas eu percebi que, quando ia ao cinema com meus amigos músicos, prestava atenção no filme e em coisas além do

que só a música. A gente voltava para casa, eles debatiam os temas musicais, e eu pensava que estava errado, pois prestava atenção em outras coisas. Às vezes, eu nem tinha reparado na música do filme. Quando terminei a faculdade, veio esse movimento de falar para mim mesmo que, profissionalmente, não seria músico. Tentei me encontrar, fiz uns cursos, conheci um dos meus instrutores, virei assistente de montagem dele e aí voltei ao Brasil nessa tentativa de trabalhar com cinema.

A música

Você pode fazer a analogia mais direta entre música e montagem em vários níveis: no nível rítmico, no nível narrativo, no nível estrutural. Sergei Eisenstein tinha aquela coisa de associar as partituras num nível mais imediato, em qualquer tipo de música: tem a abertura, tem o desenvolvimento de um tema e tem uma conclusão. Uma sonata tem uma estrutura, um *standard* de jazz tem uma estrutura, uma música de Tom Jobim tem uma estrutura. Você pode estabelecer esse cruzamento direto e essa analogia entre música e montagem. Ter algum tipo de conhecimento musical gera uma noção de pulso naquilo que você vai fazer na ilha de montagem. Não é nem só no sentido de ritmo, a necessidade de pulso é algo intrínseco a qualquer narrativa de filme. Mas isso pode vir também da poesia, da capoeira, da dança. Isso pode vir de outras coisas. É essa sensação de ritmo e pulso que você tem que trazer para a história que você está contando e para a narrativa que você está escolhendo.

Quando eu voltei para o Brasil, comecei a fazer contatos para tentar conseguir estágio em algum lugar. Um dos primeiros trabalhos que fiz foi de operador de Avid em um curta-metragem que a Cristina Amaral montou. Eu já conhecia a Cristina porque a irmã dela é musicista e tocava com uma amiga minha. Ela tinha acabado de comprar o Lightworks, o primeiro sistema que cortava em 24 quadros por segundo. A transposição do que ela fazia no Lightworks para o Avid era de minha responsabilidade. Foi a oportunidade de me sentar com ela e ver como ela trabalhava.

Naquela época, não tinha ainda lojas da Apple aqui no Brasil, só revendas Macintosh. Eu dei aula de Final Cut numa revenda dessas. Fui o primeiro. Na verdade, foi nesse curso, com assistentes e finalizadores, que eu fiz grande parte dos contatos que tenho até hoje. Estamos falando do ano 2000, a produção não existia como existe hoje. Os primeiros projetos que consegui depois foram de institucionais em Final Cut. Então, comecei a editar pequenos comerciais, até um dia em que um ex-aluno me ligou e me convidou para cobrir um editor na

Conspiração Filmes, em São Paulo. Acabei conhecendo o Fábio Soares, que era o coordenador da Conspiração Digital na época, e, em 2001, fui para o Rio de Janeiro trabalhar lá. Fiquei editando comerciais e videoclipes na Conspiração Digital até que, em 2006, um fotógrafo me indicou para montar um longa-metragem, dirigido pelo Carlos Alberto Riccelli e escrito pela Bruna Lombardi, chamado *O Signo da Cidade*. Foi o primeiro longa que eu montei.

Sinergias

Era um sonho poder editar um longa; sempre tive vontade de trabalhar com cinema. Não tinha muito o que mostrar de portfólio ao Carlos Alberto Riccelli e ele confiou em mim apenas numa conversa. Ele me disse: "Não dá pra sentir seu trabalho em comercial ou videoclipe. Mas, se você tiver com gás e com vontade, está aqui o material bruto". E foi assim! Peguei o material e digitalizei tudo, ainda não tinha assistente. Foi bastante assustador meu primeiro dia de trabalho, lembrando minha jornada até aquele momento, mas, no fim, foi um processo gigantesco de aprendizado e criação. A cada trabalho que você faz, você aprende uma coisa nova, mas posso te garantir que grande parte das coisas que hoje eu sei de atuação e manipulação da narrativa aprendi com o Riccelli. Ele é um ator com uma carreira supersólida, e a forma como ele olha o filme e o processo me abriu de maneira muito generosa e inconsciente. Me alertou sobre o problema dos cacos e das muletas e me sensibilizou para entender qual é o ofício do ator e como eu devia olhar para esse material bruto. Foi uma experiência incrível!

Ter ao meu lado um diretor que também é ator me guiando por esse material gerou um repertório imenso em mim, de como conseguir olhar e entender o processo. Como fazer com que aquilo que você quer passar fique mais claro, sem precisar manipular nada? A cena foi toda rodada com as intenções do diretor, mas quando a gente colocou o filme de pé percebeu que, na verdade, era o contrário. Como você faz isso? Onde vai achar o caminho? São essas sutilezas que você consegue entender dentro de um material. Essa troca de olhar que você tem que fazer.

Eu trabalhei muito para uma produtora de comercias chamada Academia de Filmes. Em 2007, nela foi dirigida a série *Pedra do Reino* para o Luiz Fernando Carvalho, que era diretor da Rede Globo. O Luiz queria conhecer outros profissionais, fotógrafos, editores, que não eram as pessoas com quem ele trabalhava na Globo, e os produtores me apresentaram. Conheci o Luiz, a gente conversou e tivemos uma sinergia e empatia muito grandes, tanto que ele me chamou para

montar *Pedra do Reino*. Depois, fizemos *Capitu*, *Afinal, O Que Querem as Mulheres* e *Suburbia*, no período de 2007 até 2012. Essa foi a minha transição da publicidade para a ficção. Depois disso, entre essas séries do Luiz, comecei a fazer longas: fiz *Quincas Berro d'Água*, montei uma série para Gullane, montei *Alice* para a HBO.

A primeira preocupação é que você tenha tudo, exatamente tudo, que foi filmado. Cada *frame* que existe! "Ahh, mas não tem som." Não importa! Prefiro receber o material bruto inteiro mesmo, sem limpar nada. Exatamente todos os *frames* que foram rodados, o que vai ser jogado fora, disparo de câmera que deu errado. Não tenho uma organização muito metódica desse material, não. Separo por cenas e, dentro das cenas, tenho diferentes pastas com o material bruto. Se tem duas câmeras, eu peço para o assistente tentar *syncar* essas câmeras. No ponto de trabalho em que eu estou hoje, nem preciso de uma memorização completa do material, mas tenho que entender qual é a intenção dele. Quando eu era mais jovem, realmente me preocupava em decorar o material inteiro. Separava todos os *closes*, todos os planos abertos e tinha tudo na mão, caso o diretor pedisse. Com o passar do tempo, com mais experiência, fui entendendo que essa organização funciona e é perfeita, mas que, às vezes, o tempo que você vai gastar fazendo isso, de forma mais orgânica vai funcionar mais.

O material selvagem

Hoje em dia, pela urgência dos projetos, não dá mais para voltar e fazer uma cobertura a mais para o montador, ou talvez isso seja também uma deficiência que vem do set de filmagem. Eu acho interessante quando as pessoas refletem sobre o roteiro antes, em respeito até pelo profissional que vai sentar para montar depois e ficar reclamando que não tem o *close* da mão. "E agora? Como vou mostrar que o cara pegou a arma sem o *close* da mão?" Ao mesmo tempo, fico pensando: *Será que o Kubrick chamava o montador dele para o* set*?*

Participar de um set de filmagem é muito difícil, tudo tão corrido. Você ter mais uma pessoa ali — no caso, o montador — pedindo alguma cobertura... O set é um organismo vivo, as coisas acontecem ali. Coisas incríveis acontecem até por causa disso. Os bons diretores são capazes de reconhecer esse organismo vivo e saber que ele não tem controle nenhum do que está acontecendo. Ele pode somente indicar e chamar as pessoas corretas. Se você vai entrar mar adentro, não tem nenhum controle; vai conseguir navegar ali no que o mar vai te dar. Acho que, talvez, um raciocínio de montador nesse momento fique um pouco fora de tom. Porque tudo que a gente faz na ilha é pegar o material bruto e ver o que consegue fazer com ele. É um olhar muito mais controlador, de possibilidades de manipulação. Se eu preciso que determinada cena seja mais devagar, posso até diminuir a velocidade, posso criar uma intensidade com trilha musical. No set, isso não só é impossível como não é desejável. Existe um elemento selvagem no material, até porque ele se chama material bruto. Existe uma brutalidade no material que eu fico em dúvida se uma interferência de um montador ali, exatamente naquele momento de captação, pode prejudicar um pouco.

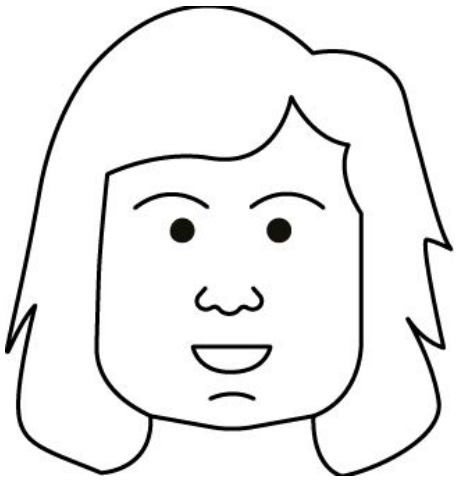
A montagem salva! Existe uma natureza do montador de reação não só ao material, mas ao filme também. Você tem que se adaptar e reagir às diferentes situações de relacionamento. Existe essa introspecção, esse caráter obsessivo e, talvez, essa flexibilidade extrema. Fica difícil entender isso tudo numa pessoa só, mas acho que os exercícios que tenho de fazer todos os dias quando trabalho em diferentes projetos

passam muito por esses flancos. O conflito que você tem de ter na ilha de edição é um conflito criativo. Conflito criativo! E não um conflito da forma como eu faço as coisas.

As ferramentas

Selton Mello trabalhou com o Luiz Fernando em *Lavoura Arcaica*. Foi um projeto muito marcante para ele, talvez um dos grandes filmes brasileiros da retomada. Ele acompanhava o trabalho do Luiz e começou a perceber que tem esse mesmo nome que se repete aqui na montagem. Ele deve ter gostado de alguma coisa da montagem e entrou em contato comigo quando ainda filmava *O Filme da Minha Vida*. Começamos o processo juntos. De novo, o fato de o Selton ser um ator o torna um diretor com uma generosidade sem tamanho. Ele tem uma preocupação com os atores de que estejam todos bem. Quando você é ator e tem experiência, sabe a importância de entregar uma boa performance, e isso te abre outras portas para entender a dimensão do processo. Isso é mais difícil de conseguir! Enquanto o julgamento de um montador é uma coisa um pouco mais uniforme, pontual. Selton ficou o tempo todo contribuindo para que o filme tivesse unidade, e a montagem florescesse o processo.

Como a gente monta uma cena que é sobre a perda do pai, mas em que a inveja vai estar presente? Quais são as ferramentas, quais são as figuras de linguagem que você pode traduzir para a linguagem cinematográfica? Como montador, é importante ter esses recursos todos no bolso para, quando a oportunidade aparecer, conseguir explorar isso e fazer com que as ferramentas sirvam sempre para essa questão narrativa.



Marília Moraes

Fico Te Devendo Uma Carta Sobre o Brasil (2019), de Carol Benjamin

Mate-me Por Favor (2015), de Anita Rocha da Silveira

O Palhaço (2011), de Selton Mello

Sou uma montadora que realmente gosta dos materiais brutos. Acho que não existe um trabalho que eu tenha feito sem, antes de qualquer coisa, assistir ao bruto inteiro, se possível antes até da conversa com o diretor. Para sentir o que tem ali dentro e sentir o que ele pulsa, o que tem de forte, o que funciona, o que me emociona de primeira vista sem ter, ainda, muito raciocínio lógico em cima daquilo. Só depois de esmiuçar esse material é que vou criar os sentidos e as sequências do filme. Eu não sei se existe só um filme dentro do material bruto, principalmente quando é documentário, porque existem diversos olhares sobre um mesmo assunto e você pode escolher um ponto de vista que muda completamente o filme que vai ser feito.

Muitas vezes, você não tem esse tempo, essa sensibilidade para achar isso, mas algum filme você vai encontrar, de acordo com o seu ponto de vista, com as coisas que te emocionam. Olhar o material bruto é tão importante que, na verdade, eu volto para o material bruto muitas vezes depois que ele já foi selecionado, porque, de acordo com o rumo com que o filme vai tomando, o material também se transforma para mim. Então, eu vou retornando e re-selecionando de acordo com o que for necessário falar.

Na era digital, recebo muitos *terabytes* de material — às vezes não muito organizados. Primeiramente, gosto de organizar e assistir com cuidado. Esse tempo de assistir já é um tempo de trabalho — ele tem

que ser contado como tempo de trabalho. Assistir e setorizar, categorizar por aquilo que você vai sentindo em relação a ele e, a partir daí, selecionando e tentando diminuir o volume de acordo com o que você está querendo dizer. Não tem muito um método certinho. Você vai criando as pastas, os temas, os assuntos que são necessários, ou então, de repente, as imagens que se relacionam melhor, a estética de planos que querem dizer coisas parecidas. Então, você vai meio que separando as coisas aos poucos, com bastante paciência, para depois, sim, entrar na agilidade da montagem. Esse tempo de conhecimento do material é muito importante.

Conforme você vai fazendo, criando experiência e achando a sua linguagem dentro dos filmes, as pessoas que se identificam com aquilo vão te chamando também. Você acaba sendo um editor mais reconhecido por fazer certas coisas. Não que você não consiga, ou não possa, fazer uma coisa mais clipada ou algo que não tenha muito a ver com os filmes que você faz. A capacidade do editor é realmente mutável, isso é uma das qualidades do editor: você conseguir dizer da forma que o diretor quer dizer e, de repente, acrescentar certas coisas. Mas tem coisas que te emocionam mais e, nessas coisas, você acaba colocando uma carga pessoal, e isso dá para ver na tela grande. Assim, as pessoas que se identificam mais com aqueles tipos de trabalho acabam te chamando para trabalhar de novo.

Elena

A montagem de *Elena* tomou um lugar que às vezes outros filmes não tomam. Depois que eu fiz *Elena*, isso virou uma referência para tipos de documentários mais pessoais e até referências para outras ficções, porque o estilo da montagem ficou uma coisa um pouco inovadora ou, de repente, levemente diferente do que tinha sido visto até então. É um pouco ficcional e um pouco documental, brincamos nessa linha. Tem muito material de arquivo e muitos outros materiais misturados, então, a montagem ficou evidente.

O processo desse filme foi um mergulho muito profundo. Eu me mudei de cidade, fui morar em São Paulo. A Petra me procurou, e o filme já tinha começado havia quase um ano; infelizmente, a outra montadora não poderia continuar porque estava comprometida com outros trabalhos. O filme era muito pessoal, muito particular, e ela precisava de alguém que tivesse disponibilidade. Eu vi um corte bem anterior, tinha o primeiro ato e o segundo ato mais ou menos rascunhados. O filme tinha ido até o suicídio e, depois disso, ninguém sabia mais muito o que fazer, então estavam em uma encruzilhada. Eu falei: "Caramba, isso me tocou. Esse assunto me toca, eu vou!". Aí fui e comecei do zero de novo. Não foi totalmente do zero porque houve um trabalho muito grande de seleção de material da Idê Lacreta, que estava antes no projeto e tinha feito um trabalho bem desenvolvido. Mas ainda faltava muita coisa. Eu voltei para os brutos inteiros e comecei a assistir ao material todo e a remontar o filme com a Petra.

Foi um processo muito profundo, porque eu sentia que ali eu tinha o coração dela na minha mão. Era um material muito sensível da família, coisas que ela não tinha conseguido assistir sozinha, e era uma ferida que ainda estava muito aberta. Então, ao mesmo tempo em que eu tinha que ser eficiente em estruturar e querer contar uma história, eu tinha que ser sensível ao ponto de saber até onde podia ir e, principalmente, ser o olhar do espectador para não virar fetiche. O que interessa naquela história? O que comove? O que move a história a ponto de você se interessar por ela sem conhecer a Elena? Se fosse uma pessoa

extremamente famosa, os meandros das relações e as pequenas coisas, o jeito de lidar com certas coisas seria uma curiosidade, mas ninguém conhecia a Elena.

O filme estava construído através de material de arquivo e de um olhar afetivo de uma irmã que a perdeu com 7 anos de idade; a memória ainda era infantil. O resto que ela tinha era uma memória inventada; por isso, nós, ali, na nossa discussão, falamos: "Não, esse filme tem que ser um pouco ficcional, porque não adianta a gente ter a pretensão de falar dessa Elena, porque ela não existiu. Essa Elena que você sonhou, com quem sonha até hoje... e o que é a verdade também, sabe? Vamos partir para uma coisa ficcional". Então a Petra começou a fazer a voz da própria irmã, a escrever na ilha. Fazia a voz, a gente botava os ruídos, e começamos a criar uma ficção para poder contar e entender os próprios sentimentos dela.

Quando a gente chegou no terceiro ato do filme, eu pensei que não adiantava continuar com uma homenagem a uma pessoa que morreu, e o que me emociona desse filme é justamente saber como a Petra lidou com essa morte. E se a gente voltasse o final do filme para a Petra? Pensei que seria um belo fim, é o que as pessoas iriam querer escutar, porque a gente lida com a morte o tempo inteiro, mas quem fica é a gente. E aí? Como eu vou lidar com isso? Petra me falava de histórias, de coisas tão bonitas. E toda vez que ela escrevia os *offs* e colocava na ilha, eu falava: "Não está chegando nem na metade das coisas que você consegue me falar e das coisas que a gente conversa, eu não vou conseguir transformar isso em cinema. Como é que eu vou fazer isso?". Eu falei: "Quer saber? Me dá a câmera!". Aí eu botava a câmera na frente dela, a filmava conversando, a gente conversando e contando as coisas.

Chegamos no terceiro ato, depois que a irmã morreu no filme, e a gente tinha dois caminhos muito claros: ou ia para a própria história da Petra, em como lidar com a morte, ou para a história da mãe dela, que dava outro filme. A mãe dela deu umas cinco entrevistas muito fortes, muito intensas. E toda vez que a gente colocava parte da entrevista no filme, ele virava a mãe dela, porque você começa a pensar de outro jeito. E aí eu falei: "Petra, vamos nessa. Vamos fazer dessa história o seu olhar". Ela foi concordando e tudo isso batendo bola. Tinha também

uma roteirista com a gente o tempo inteiro. Petra começou a escrever os sonhos que tinha, todas as memórias, falava sobre isso. E toda vez que chegava texto para mim, ou alguma coisa gravada, e a gente colocava nas cenas, eu sentia que estava aquém do que poderia ser, que dava para colocar mais. Pedia para ela escrever exatamente o que me contava e o que me falava.

Coloquei uma câmera no rosto dela, e a gente começou a conversar sobre certas coisas. Inseri esses *offs* dela falando dentro da edição, até mesmo com a imagem do rosto dela, para a gente poder estruturar o que era importante. A partir daí, a gente foi pensando em imagens e conseguiu que a roteirista também ajudasse a escrever esses sentimentos, de forma mais sincera e não tão sensacionalista, uma forma mais genuína mesmo, contando como foi para ela. Chegamos na estrutura do filme a partir daí.

O ritmo de *Elena* já vinha um pouco das coisas da Petra. Ela já tinha feito um outro curta-metragem que era de material de arquivo misturado com sensações; veio um pouco do olhar da Idê em relação às imagens, principalmente como ela colava essas imagens estéticas e fundia uma coisa nas outras. Aprendi pra caramba quando eu vi a edição e a linha do tempo da Idê. Os tamanhos das fusões e as coisas que ela ia fazendo. Onde entrava a música, onde entrava a palavra. Tinha certo respiro, uma coisa que era meio antirrítimica, mas que funcionava bem para a gente, ficava bom de ver. Não foi uma coisa criada por mim ou pela Petra, foi um processo bem conjunto. E eu acabei pegando isso um pouco para mim, gostei desse jeito de contar história, de fundir imagem. Quando dá, e quando eu acho que tem a ver, acabo usando.

Feliz Natal

Feliz Natal foi o meu primeiro trabalho e um pulo no escuro. Eu era assistente do Ricardo Mehedff, que é um supermontador, mas ele, na época, fazia trailers e peças mais curtas. Ele me ensinou a ligar o computador, a organizar as mídias. Adorava trabalhar com ele porque eu via os filmes brutos, porque fazia trailer, e aí os filmes chegavam antes do corte final, antes de ter a música valendo. Depois, quando eu via o corte final, podia comparar. Quando Selton Mello foi dirigir o primeiro filme dele, o *Feliz Natal*, precisava de uma assistente e eu fui indicada para organizar o material. Nisso, ele me deu o roteiro para ler, a gente começou a ter certa afinidade e, conversando sobre o filme, ele falou: "Marília, quer tentar? Vamos montar isso?". Eu falei: "Olha, querer eu quero, não sei se eu posso, se eu consigo. Nunca participei de um processo desses. Não sei, nunca montei uma ficção". E aí foi isso, não tive uma escola de montagem nem fui assistente de muitos editores diferentes montando longas-metragens, acompanhando diferentes processos.

Ficamos oito meses na ilha, eu e o Selton, montando e desmontando, construindo e destruindo, e pensando. Como era o primeiro filme dele como diretor, ele tinha filmado muitos planos-sequência, que a gente teve que aprender como cortar para as coisas funcionarem, os eixos e tudo o mais. Foi tudo a gente tentando ali, na ilha, e fazendo. Isso foi minha maior escola porque eu tive muitos desafios dentro daquele filme. Fui aprendendo ao fazer, e foi engraçado que era fazendo com o diretor, que também mexia um pouco em Final Cut. Então, às vezes, eu ficava exausta, ele sentava na cadeira, montava e eu ficava assistindo e falava: "Corta. Corta". Eu tive essa sensação de trabalho, de parceria de quatro mãos. De poder dividir com ele as coisas e as dúvidas. Ele foi extremamente generoso ao confiar, e eu fui muito dedicada e mergulhei mesmo, para poder entender todas as opções. Depois, no final das contas, ele fazia como achava melhor. Eu tinha 23 anos e, a partir daí, não fui mais assistente.

O Palhaço

Selton e eu demoramos muito menos tempo para montar *O Palhaço*, pois ele já sabia muito mais o que queria e filmou muito menos. O desafio para ele, ali, era outro: não era mais fazer um filme, era atuar e se dirigir. Era um processo de confiança grande, porque eu tinha a figura que estava na tela e a figura que estava comigo do meu lado, que era a mesma figura que tinha escrito o roteiro também. Então, muitas vezes, a gente tem que discordar de certas coisas para o processo funcionar. Era algo completamente esquizofrênico, eu tinha que fazer toda essa ponte em relação à mesma pessoa, mas o trabalho com ele é maravilhoso.

Nesse filme, eu levantei o corte, mas ele fazia algumas cenas também, mexia no Final Cut. Isso não é uma coisa que me incomoda, não tem problema. Tem alguns montadores que não gostam muito e tal; eu não vejo problema. Muitas vezes, ele achava mais fácil fazer, rascunhar as ideias e me mostrar, para daí a gente ir lapidando. E eu acho que se o processo de trabalho tiver um fluxo interessante, e se isso faz bem para as mentes, pode ser feito, não tem problema nenhum. Eu não tenho problema em discutir, eu acho que faz parte. O momento da ilha de edição é realmente de colocar suas ideias, discuti-las e defendê-las. Ao mesmo tempo, você tem que ter sensibilidade para também desistir de certa ideia e reconhecer que a ideia do diretor pode funcionar, ou que as duas podem ser misturadas e mesmo assim funcionar. Não tenho muito problema com discussões, mas elas existem, elas são nossa companhia. São quase o material para o nosso trabalho funcionar, porque senão o diretor fica muito sozinho.

Os diretores, no final das contas, gostam de ser desafiados. Eu sou bem insistente, mas nunca em discussões que passam do limite, sempre com muito bom senso; e, se for preciso desistir da ideia, eu desisto e volto nela um mês depois se achar que realmente valia a pena. *O Palhaço* foi um processo mais maduro porque o material tinha mais qualidade, os atores já estavam mais dirigidos de outra forma. Foi muito gostoso de fazer, um material de muita qualidade. As coisas do Selton são muito

boas porque ele é um cara muito perfeccionista e tem um bom gosto em relação ao cinema. Principalmente o olhar que ele tem em relação aos problemas do mundo: é um olhar que me move e que me emociona. Eu gosto dos assuntos que ele aborda, da maneira como fala sobre os problemas, o quão profundo vai e o quanto quer brincar com isso às vezes; essa mescla de humor. Então, é sempre muito bom trabalhar com ele. É uma parceria que já vem de bastante tempo.

Disparos

Disparos foi um processo completamente diferente. Era o primeiro roteiro da Juliana Reis e o primeiro filme dela como diretora. Ela idealizou uma coisa que era impossível de ser feita, impossível. E eu fiquei tentando colocar isso na minha cabeça dura, achando que o problema era do tipo: "Vamos tentar e vamos fazer. É trabalho, vamos nessa". Ela queria contar a história por diferentes pontos de vista, através de quadrados gráficos que transitavam na tela. Isso dava um trabalho do cão, só de render (processamento de imagem), por exemplo, e você pensar graficamente como seria e como a história tinha que acontecer, como o quadrado tinha que ir.

Eu não sou muito do mundo do *design*, sou muito mais da narrativa. Gosto de criar estrutura, gosto de corte seco. Eu não sou muito aquela pessoa que entende de todos os programas e que transita nos programas. Foi superárduo para mim, e a gente conseguiu criar um bom corte com essas telas. Chegou um momento em que eu falei para a Juliana que aquilo não estava funcionando e que as telas não estavam se comunicando. Eu sugeri o Felipe Lacerda como consultor, que é um cara super-rápido e que, quando algo tem um problema, já detecta antes e faz tudo muito no raciocínio. Se sua cabeça está aqui, a cabeça dele está dez vezes na frente, sabe?

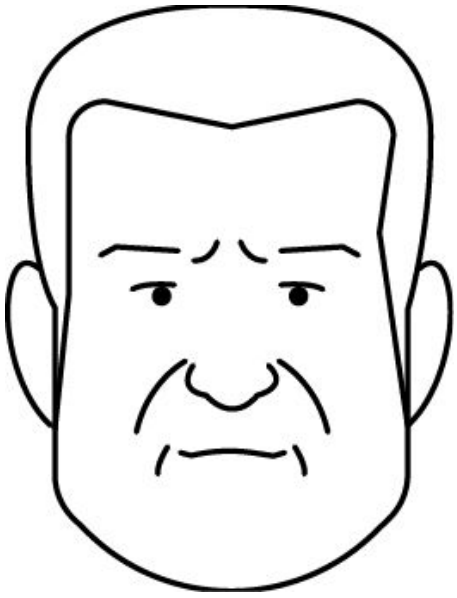
Felipe se sentou na ilha e a primeira coisa que fez foi desmontar todas as telas. Desmontou todas as telas e começou a montar em uma cadência: as histórias em pontos de vista, mas em tela grande, e aí eu já estava comprometida com outro trabalho. Felipe fez o trabalho de consultoria e Juliana Reis chamou Pedro Bronz para finalizar essa montagem. Já era outro filme, a gente já não tinha mais aquela coisa presa das telas menores, e ele era todo contado em telas maiores. Os pontos de vista foram feitos de outra forma, foi a ideia do Felipe e, depois, o Pedro desenvolveu melhor.

Cinema de reflexão

Como eu trabalho muito no eixo Rio-São Paulo, ainda não tive o prazer de trabalhar com o pessoal de Recife ou de Minas, mas estou vendo muita coisa boa sendo feita, cinema de reflexão, cinema de pensamento, que volta para onde a gente tem que estar. O cinema é uma ferramenta de reflexão, sempre foi e eu vejo esses novos cineastas com essa preocupação e não se rendendo às grandes distribuidoras ou produtoras. Tem que ter para todo mundo, tudo bem também ter esse cinema um pouco mais comercial, mas esse cinema independente está crescendo e eu acho que está tomando um corpo legal. Na Semana dos Realizadores,[9] vejo bastante gente com um cinema mais liberto, mais livre e que faz essa diferença. E pode ser que a gente se surpreenda... Quando estamos dentro do movimento, não conseguimos enxergar muito bem.

As pessoas estão criando outras formas, principalmente com um custo mais baixo de produzir e de fazer. De repente, nós também vamos ter que montar mais rápido ou então fazer por amor. Acho que as pessoas estão querendo inovar e esgarçando os tempos das coisas e discutindo através de menos cortes. Eu vejo muito isso. Vejo os tempos serem explorados de formas diferentes, e a montagem tem toda sua responsabilidade nisso. A rapidez e toda essa coisa da eficácia e da internet produziram um tempo em que não há reflexão. A gente tem que se habituar a outros acontecimentos, as mensagens chegam muito rápido, a gente está sempre fazendo mil coisas ao mesmo tempo. Acho que pode ser uma contrapartida parar e observar a cena como ela é, como acontece na vida real, como uma pessoa atravessa uma rua, quanto tempo ela demora. A gente não tem mais esse cuidado de olhar porque a gente não olha nem para nós mesmos. Não observamos nem pela janela, porque somos bombardeados de informações o tempo inteiro. Esse novo cinema está nos fazendo olhar para a gente e aprender a lidar com o tempo, ou pelo menos para o que a gente faz do nosso tempo.

9 Festival de cinema produzido pela produtora Jurubeba. Acontece no Rio de Janeiro desde 2009 e hoje se chama apenas Semana.



Máximo Barro

A Margem (1967), de Ozualdo Candeias

A Ilha (1963), de Walter Hugo Khouri

As Aventuras de Pedro Malasartes (1960), de Amácio Mazzaropi

Na época do negativo, a moviola era usada para os trabalhos de pré-montagem e, depois, montagem sonora de áudio, música e até finalização. O trabalho ocorria com ela indo para a frente e para trás. Ela brecava no momento em que a gente bem entendesse e, além de tudo, podíamos escolher a tomada para o corte manualmente, escolhendo exatamente o fotograma necessário. E o equipamento que eu usava era uma moviola extremamente prática, simples e robusta. Depois desse material montado, a gente ia para o laboratório para correr todas as pistas de som. Eram até seis rolos só de ruídos, processo muito demorado. Não a montagem em si, mas nós recebíamos o material em negativo, íamos para o laboratório e revelávamos para positivo; só no dia seguinte era feita uma cópia com o som.

Em 1948, o MASP estava oferecendo, pela primeira vez, um curso de cinema para técnicos. Chamava-se "Seminário de Cinema". Eu fiz parte desse curso, que terminou bem melhor do que começou, porque, quando terminou, chamaram Alberto Cavalcanti para dar as últimas aulas. Aquilo que você deve ter lido no livro *Filme e realidade* são as aulas que ele deu no MASP. E, ao terminar, a gente fazia um exame oral e um exame escrito. Um funcionário da Multifilmes disse que havia a possibilidade de os cinco primeiros colocados fazerem um estágio lá. Eu estava entre esses cinco e fui trabalhar na Multifilmes. Meu primeiro dia de cinema foi em 6 de janeiro de 1953, quando entrei num estúdio

de cinema pela primeira vez. Estavam fazendo o primeiro filme brasileiro em cores, longa-metragem, era uma ficção. Eu trabalhei naquele filme como assistente de produção; depois, no seguinte, que era *O Homem Dos Papagaios*, com roteiro e atuação do Procópio Ferreira, também como produção. Saí um pouco desgostoso com o tipo de cinema que estavam fazendo.

No final do ano de 1953, quando o Ibirapuera já estava pronto e recebia festas grandiosas, vieram para São Paulo grupos folclóricos de todo o Brasil. Era uma beleza aquilo lá, filmávamos tudo para a comissão do 4º Centenário. Tito Batini conseguiu dinheiro suficiente para a gente fazer um longa- -metragem com todo o material que nós tínhamos. Encaixaram uma historiazinha de bandeirantes no meio daquilo tudo e o filme foi para a tela com o nome de *Se a Cidade Contasse*. Eu fiz a montagem sem ordem nem nada, nem roteiro tinha. Eu sabia o cinema teórico, tinha lido todo o Eisenstein. Eu era sócio-fundador da Cinemateca, que naquela época era Filmoteca Brasileira. Tinha visto todos os clássicos. Mas a prática foi a minha escola, tudo o que eu fazia de errado os diretores e assistentes me corrigiam.

Mazzaropi

O Mazzaropi começou na Vera Cruz e, portanto, o que ele conhecia de cinema era a Vera Cruz. São Paulo era um deserto de cinema! Não tinha uma produtora de cinema até 1950. Quando chegou a Vera Cruz, com um cinema avançado em dez anos de referência daquilo que podia ser a Atlântida ou a Cinédia, era motivo das grandes discussões que havia, na época, entre paulistas e cariocas. Um xingava o outro de muito atrasado ou de muito avançado. Para o Mazzaropi, eu montei três filmes, o que me deu a oportunidade de ver um cinema diferente, um cinema popular, quase circense, feito antes até do Cinema Novo. Montei de maneira diferente daquilo que eu tinha concebido como a glória do cinema. Mazzaropi alugou o equipamento da Vera Cruz e exigia um padrão elevado de fotografia, tanto que Walter Hugo Khouri era o fotógrafo dos primeiros filmes dele. O som também precisava ser muito bom porque as pessoas precisam ouvir o Mazzaropi. Mauro Alice, que já tinha montado alguns filmes com ele, me indicou, pois nós montávamos pelo modelo estadunidense, não pelo modelo inglês. Mazzaropi queria que eu dirigisse, mas eu disse não, aceitei apenas ser diretor assistente. Colocava a câmera, os atores e saía antes do ensaio. Todo o pessoal era de circo.

Pesquisa

Eu li todos os livros de cinema da Biblioteca Mário de Andrade, o que significa que tinha poucos livros. Naquela época, não havia nenhum em inglês. A maioria era em francês e alguns em italiano. Isso era muito bom porque no ginásio eu tinha estudado quatro anos de latim, quatro anos de francês e um ano de inglês.

Eu queria montar segundo Hollywood, minha escola preferida era Hollywood. As outras coisas eram interessantes como experimentações, Eisenstein fez tudo aquilo porque o cinema era mudo. No momento em que ele foi fazer cinema sonoro, ele fez teatro. Principalmente em *Ivan*. A primeira parte de *Ivan* é um filme em quatro atos, porque vem de uma peça de quatro atos. A cadência é totalmente diferente, o valor do choque da montagem da tomada 1 com a 2, da 2 com a 3, aquilo tudo que ele fazia antes acabou. Entre outras coisas, porque Stálin estava proibindo aquilo, queria um cinema popular. Ele não queria um cinema avançado. Mas o meu encanto era a montagem dos Estados Unidos, era você sair do cinema não sabendo que tinha montagem, tamanha era a perfeição dos filmes das décadas de 1940 e 1950. Era uma espécie de doação que eu notava em todas as montagens norte-americanas. Fosse classe A, fosse classe B.

Quando começaram a vingar as teorias francesas, eu ficava na dúvida de usar aquelas coisas. Porque, fazendo aquilo, você estava deixando claro na tela que tinha uma pessoa que construía a narrativa, que aquilo não era feito como vindo da graça de Deus. Era uma outra posição da escola francesa e, por consequência, o Cinema Novo brasileiro colou, adotou aquilo que eles faziam. Eu nunca gostei. Eu vejo muito mais a tentativa de cobertura de erros do que, propriamente, a construção de uma coisa nova. A falta de dinheiro, os equipamentos precários que nós tínhamos, levavam aquele pessoal a fazer aquela espécie de filme. É indiscutível! Os veteranos do Cinema Novo tinham 25 anos. E nada como a gente ter menos de 30 anos; nem precisa ter conhecido os Beatles para saber que, depois dos 30 anos, é outra coisa que a gente faz. Mas eu continuei, sempre que possível, e tive a sorte de receber filmes

cujos diretores eram muito mais clássicos, mesmo quando se diziam fanáticos do cinema europeu. Eles filmavam segundo os conceitos do cinema norte-americano. Eles nem sabiam disso, imaginavam que estavam fazendo alguma outra coisa mas não era. Digo isso em relação a tudo que recebi em 90% do material que montei em toda minha vida: 54 montagens de longas-metragens e cerca de trezentos curtas.

Walter Hugo Khouri fazia um cinema totalmente diferente do Cinema Novo, era um cinema contemplativo, inspirado nos japoneses. Bergman também era simpatizante e contemporâneo a esse tipo de cinema, com filmes tipo *Noites de Circo*. Eu montei quase simultaneamente *A Ilha*, de Walter, em 1963, com um filme de cangaço do Milton Amaral e um filme do Mujica sobre delinquência juvenil: *Meu Destino Em Tuas Mãos*.

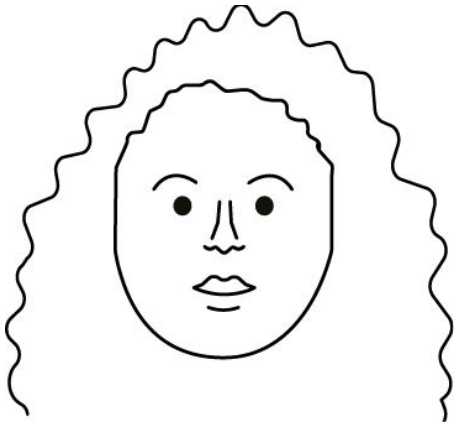
A Boca do Lixo

A rua na qual ficava a Boca do Lixo, em São Paulo, funcionava durante doze horas como um prostíbulo a céu aberto; durante as outras doze horas, como um grande polo de cinema. Havia uma interação muito grande entre esses dois mundos. Você teve, por uns vinte anos, o maior ciclo do cinema brasileiro feito por gente que nunca pediu dinheiro para o governo. Eles faziam filmes que eram tão populares que os donos dos cinemas colocavam dinheiro para que o cinema fosse o primeiro exibidor. Não só eles, donos de postos de gasolina também colocavam dinheiro aos montes lá. Foi um grande momento. Lá eu fiz de tudo. Fiz filmes que você diz: "Como é que esse filme vai para a tela? Ele é tão pessoal, tão abstrato". Tem de tudo no cinema da Boca, até o filme mais chulo e cretino que você possa fazer.

Quando Walter fez *Noite Vazia*, o filme estava proibido pela censura. Ele foi falar com o censor que disse: "Não, o filme nessa ordem não pode!". Hoje, a gente assiste e não tem nada. Eu, quando assisti, não vi nada de mais, mas tinha gente que dizia ser uma indecência. Walter estudou filosofia, talvez por isso os filmes dele sempre abordem a questão sexual que incomodava a censura. Cada filme dele era uma briga com a censura.

A construção

Quando a montagem passou a ser feita com máquinas de fita e computadores, eu estava impedido de realizar as coisas que eu queria por causa da máquina. Ela nunca me deu a possibilidade de fazer o desenvolvimento quadro a quadro no tempo que eu queria. Puxar o filme para a frente e para trás, como era na época da moviola, é muito importante no momento em que você corta alguém que faz esse movimento em plano médio e repete em plano próximo. Você vai ter que cortar no meio de três ou quatro fotogramas, senão vai ter problema. Quanto menos você deixa um problema de visão para quem está assistindo, melhor para o filme. Porque, se ele percebeu algo, é sinal de que o diretor ou o montador não são nada bons. Os filmes que eu montei têm muito essas coisas. Pessoas entravam num plano, passavam para outro plano. O andar das pessoas. Cortar dois fotogramas nunca me resolveu nada. Cortava até cinco fotogramas de acordo com as circunstâncias. Se você não fizer isso, fica estranho. Quando cortava os dois planos no mesmo momento, por causa da distância que fica entre os nossos olhos e o lugar em que a imagem é formada, dá uma impressão violenta, brusca.



Natara Ney

Minha Fama de Mau (2019), de Lui Farias

Divinas Divas (2016), de Leandra Leal

Separações (2002), de Domingos Oliveira

Sempre tive muito apreço pela palavra escrita, pela narrativa. Eu gostava das crônicas jornalísticas. Não sabia que era possível conciliar, de alguma forma, a narrativa escrita com a narrativa visual. Me formei em jornalismo porque queria contar histórias, fazer relatos diários, crônicas, mais até do que a notícia em si. Gostava da análise do fato. Ainda na faculdade consegui um estágio na TV Pernambuco. A ideia era fazer programas locais, criar uma nova programação. Eu já editava textos de jornalismo, matérias de jornal mesmo, tradicionais, até que um dia vi uma sala lá no fundo da redação com um negócio que parecia uma máquina gigante de lavar. Perguntei o que era aquilo e me responderam que ninguém gostava de lá: era a edição! Eu precisava daquele emprego de qualquer jeito, e era um negócio que ninguém queria, então fui parar na edição.

Logo de início, gostei da possibilidade de juntar texto e imagens e de contar uma história em dois minutos. Passamos a ter vários programas e apenas duas ilhas de edição. Eu editava dois programas semanais de uma hora, numa única ilha de edição. E me pergunto até hoje como isso era possível, pois ainda era em uma ilha linear. Depois de algum tempo, decidi vir para o Rio de Janeiro, queria trabalhar com cinema. Naquela época, quase toda montagem de filmes era feita no Rio ou em São Paulo. Comecei montando publicidade, videoclipes e qualquer coisa que aparecia para fazer.

MAM

Comecei a estudar o Avid e outras ferramentas para entender mais de montagem. Passei a ver filmes compulsivamente. Nisso o MAM foi fundamental, porque eu não tinha grana, então ia quase todo final de semana no MAM, que era de graça, para ver tudo o que pudesse. Fiz isso até que Paulo Caldas estava filmando *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas* e precisava de um montador. Foi meu primeiro longa. Depois montei com Domingos de Oliveira, Rosane Svartman, João Falcão, Marton Olímpio, e muita gente mais. No Rio de Janeiro, criei parcerias de trabalho e amizades maravilhosas. E um dos maiores presentes que a cidade me deu foi ter conhecido o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul. Nas sessões do Odeon, eu aprendi e entendi o cinema que gostaria de fazer.

A ilha de edição é quase uma sessão de terapia. Quando você está na ilha de edição, tem que estabelecer um diálogo muito intenso com a pessoa do seu lado. Você tem que ser muito verdadeira, muito honesta e, ao mesmo tempo, entender que o diretor se ferrou durante anos para fazer a porra do filme e agora está ali, sob escrutínio do montador. Você jamais pode dizer para o diretor que o material bruto está ruim. Você precisa descobrir, vivenciar primeiro. Os mecanismos de produção para realização foram deixando as pessoas mais secas e mais duras, porque precisa ser feito com fórmulas, tem que ter audiência, tem que agradar. E, quando saio um pouco desse *mainstream*, quando vou fazer as coisas com quem faz cinema independente, ou com outros cinemas, sinto que há uma necessidade de contar a história acima de tudo e acima de qualquer concessão.

O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas

O *Rap* foi montado no Rio de Janeiro, no Mega, numa ilha de edição que tinha em Ipanema. Foi um processo muito interessante porque era totalmente diferente dos documentários que eu fazia até então. O processo de filmagem foi feito em película, em 16 mm, lá em Recife, e veio para o RJ com aquele negócio do som, do DAT, que tinha de *syncar* todo o som. Eu já estava editando no Avid. Tinha nas mãos dezesseis horas de material bruto. Hoje, para você ter ideia, o último filme que eu fiz tem setenta horas. Já peguei filme com quatrocentas horas de material. Uma característica muito legal de Paulo Caldas é que ele, como diretor, pensa muito fora da ilha. A gente editava até mais fora da ilha do que dentro dela. A gente conversava muito, caminhava muito junto pensando sobre o filme, e operávamos a máquina apenas de seis a oito horas por dia, de segunda a sexta. Como Paulo é um diretor muito certeiro nas coisas que ele quer, foi uma montagem rápida. Cerca de catorze semanas. Foi um recomeço para mim, um abre-alas mesmo.

Tecnologia humana

Pluft foi quase uma volta ao teatro porque no 3-D a gente, literalmente, está dentro do filme. Quando você põe os óculos e vê, elimina a distância da tela. Então, é preciso pensar o que é necessário tecnologicamente na montagem. A Rosane Svartman optou por ter mais profundidade do que aqueles efeitos que ficam pipocando na frente. Eu tinha que escolher os melhores momentos dos atores e das atrizes, antes de pensar apenas na tecnologia: o plano que funciona, o plano que não tem problema de 3-D, o plano que não tem nenhum problema de foco. A dramaturgia precisa vir antes da tecnologia.

Rosane encontrou um menino que é campeão de apneia e, por isso, filmamos o fantasma todo embaixo d'água. Ele ficava quase três minutos embaixo d'água, sem respirar, com a maior tranquilidade do mundo. Então, toda a interpretação dele é humana. Claro que tem a tecnologia 3-D e tal, mas quando as pessoas falam da tecnologia do *Pluft,* eu só me lembro desse menino que fica três minutos embaixo d'água. Sem computação gráfica alguma!

A dramaturgia precisa vir antes da tecnologia. Rosane é uma diretora que acredita na história e vai atrás. A equipe toda conspirou para que aquilo funcionasse. No final, vence o humano sempre. Se a dramaturgia não estiver funcionando, se o humano não estiver gritando ali, não rola. Acreditar na mágica, porque cinema é isso.

Divinas Divas

A primeira coisa que eu descobri fazendo *Divinas Divas* é que elas existirem já era algo mítico. A expectativa de vida de uma transexual no Brasil é de 35 anos de idade. E elas tinham entre 60 e 70 anos. O fato de elas terem viajado o mundo e enfrentado duas ditaduras; o fato de ainda sobreviverem de teatro, da arte delas; o fato de a Camille ser casada, de a Jane ser casada há quase sessenta anos... Não estou falando de pessoas ordinárias. Por isso, também, não poderia fazer uma montagem ordinária. Eu queria que essa montagem fosse quase como uma das divas editando. Tem muito de bastidores nela, por causa do olhar da diretora, Leandra Leal. É uma montagem que tem umas câmeras muito sujas, mas que ao mesmo tempo estão desconstruídas, desmontadas.

Nesse processo, a coisa que eu mais aprendi com elas foi a coragem. Elas pegam a vida pelos cabelos e vão! Elas querem e elas são! Eu sempre fui pouco vaidosa, de me arrumar, de botar roupa. Eu ia para as filmagens de cabelo preso, camisa cinza, de qualquer jeito. Quando precisei dar uma entrevista, coloquei um batom vermelho. Rogéria chegou em mim, me puxou pelo braço e disse: "Esse batom vermelho salvou a sua vida!". Esse é o valor de ser mulher para elas. Ser mulher é a melhor coisa que existe. E ela achava que a gente valorizava pouco isso, que ser mulher, para elas, é um dom que precisa ser exercitado e acarinhado. Afinal, é tão difícil, tão laborioso ser mulher.

Eu não considero que fiz parte desse filme. Esse filme que faz parte do que eu sou agora. Ele me atravessou! O processo de montagem foi trabalhoso. Um documentário que, por si só, permite várias leituras, vários caminhos. Foram quatrocentas horas de material bruto! Quando consegui reduzir para dez horas de material, já me senti uma heroína. Até parei por uma semana quando consegui. Depois, veio a Mariana Penedo também, após esse primeiro corte. Mariana deu uma estrutura, deu uma limpada, trouxe de volta umas coisinhas, tirou outras. Foi importantíssima a presença dela. Reduzimos para quatro horas e depois duas horas. É um longa grande, mas a gente queria também que as oito

personagens tivessem o mesmo peso, a mesma presença nele. Não é nem pela duração de cada uma, mas o mesmo peso para cada uma delas na narrativa. Tudo foi uma decisão de montagem.

As imagens do espetáculo foram as últimas coisas feitas. Em determinado momento, a gente queria criar essa construção para a cena final. O teatro é ali, é onde elas se relacionam. Ou entre elas, ou no teatro. Nos bastidores, elas estavam sempre mais frágeis, por isso os números musicais eram um contraponto importante. Elas são grandes divas, mas a gente tem pouco material do passado delas. Isso é uma lástima! Eu queria que as pessoas soubessem as histórias pessoais de cada uma delas. Por isso, apresentamos uma por uma e mostramos a desconstrução a partir das dificuldades delas. Um dos preconceitos que a gente acha que teve na captação era um pouco isso. Porque eram pessoas mais velhas. Talvez até mais do que a transexualidade delas. A velhice é uma falha de caráter para muita gente. Uma constante luta para ficar jovem. Vemos pouco, no Brasil, esse debate do velho, da velhice. O artista que fica velho parece menor pela sociedade, como se fosse uma fraqueza envelhecer. E não é! Faz parte. A gente precisava imortalizar essas mulheres porque elas estavam indo embora. Cada vez que uma delas se vai, eu entendo a importância desse filme. É um projeto não só de afeto, mas de importância histórica. A gente sempre precisa lembrar que, para existir hoje, teve um ontem. E elas enfrentaram um ontem, elas sobreviveram a um ontem, do jeito delas.

Quadro Negro

Um dos mais recentes projetos do qual tenho maior orgulho de ter feito foi o filme *Quadro Negro*, direção de Sil Bahia e Bruno F. Duarte. Foram seis meses de trabalho intenso, uma maratona. Acho que de tantos projetos que fiz, poucos me emocionaram tanto; eu chorava vendo as entrevistas, me via em cada fala. Os depoimentos contavam também um pouco da minha história. O projeto fala sobre pessoas negras que entraram na faculdade e os mecanismos criados para concluir o curso. A maioria deles era o primeiro da família a entrar. Esse filme dialoga comigo nesse lugar de aprendizado, conhecimento, vontade de mudar.

Pedro Bronz

Imagens do Estado Novo 1937-45 (2016), de Eduardo Escorel

Nise: O Coração da Loucura (2015), de Roberto Berliner

Sou Feia, Mas Tô na Moda (2005), de Denise Garcia

Eu estudava jornalismo e logo no segundo semestre de faculdade saí procurando qualquer oportunidade de trabalho. A primeira coisa que apareceu foi uma ilha de edição. Eu achava um caos a produtora, percebi que a ilha era o espaço que mantinha um fluxo de trabalho constante, e principalmente um trabalho extremamente criativo. Fui me interessando e ficando. O audiovisual estava num período de transição do analógico para o digital. O pessoal mais velho teve muita dificuldade de entrar no mundo do digital, e as pessoas mais novas, que tinham cerca de 20 anos na época, pegaram o Avid logo de cara. Tinham só três Avids no Rio de Janeiro e no máximo cinco pessoas para mexer neles. Eu era uma dessas pessoas. Ganhava uma grana como assistente de montagem/operador, tinha meses que ganhava até mais do que meu pai e minha mãe. As ilhas custavam muito caro. As pessoas pagavam por hora para ficar editando. Poucos lugares tinham o equipamento. Virei operador de Avid na Youle, uma empresa originalmente de copiagem. Eles sacaram esse mercado de edição, investiram em ilhas e me pescaram. Estudava na faculdade das 8h até umas 14h, almoçava e fazia um turno das 16h à meia-noite (quando eu conseguia parar o editor e o diretor).

Conheci todo o mercado audiovisual assim. Trocavam os diretores e editores, e eu sempre ficava lá. Era muita rotatividade, o que, para mim, foi uma grande escola. Como operador, fiz de tudo mesmo! Meus

primeiros trabalhos como editor foram em filmes pornôs. Nadim Netto, que é o dono da Youle, tinha um selo de filmes eróticos, e eles os importavam. Ele precisava de alguém para fazer os trailers. Então, quando acabava meu turno, de meia-noite às 4h da madrugada, eu ficava lá, fazendo esses trailers. Eu virava muitas e muitas noites! Hoje em dia tenho horror. Durmo cedo, paro de trabalhar às 17h. As pessoas estão menos insanas do que eram antes (ou pelo menos eu). Quando cansei disso, por ser muito puxado, resolvi virar *freelancer*.

Montagem como processo de vida

Fui assistente durante uns dez anos, pois o mercado de produtoras independentes não era tão pulverizado ainda. Não existia muito programa de TV, não existiam milhões de coisas, internet, nada. Eram apenas longas-metragens, alguns filmes institucionais e os comerciais. Depois, começaram a entrar os videoclipes. Mas ainda era pouca coisa. Eu era muito rapidinho na parte operacional do equipamento, então os editores e diretores gostavam de me chamar. Antes de montar os filmes de Eduardo Escorel, fui assistente dele. Do Sérgio Mekler também, da Jordana Berg, do João Paulo de Carvalho, de grandes nomes do audiovisual. Os editores antes não mexiam no equipamento. Eu operava para todas essas pessoas. Vivenciava o processo de edição do início ao fim, corte a corte. Tudo, exatamente tudo. Cada respiração, cada hesitação, os erros, os acertos. Essa foi a minha formação. Na verdade, sinto que estou me formando até hoje...

Em paralelo a esse meu lado mais profissional, sempre busquei também dar vazão ao meu lado artístico autoral. Criei com amigos a minha produtora, o Cineclube Pela Madrugada. Dirigi vários curtas com uma pegada mais experimental. Editei, produzi e fotografei outros tantos. A cena independente de cinema do início dos anos 2000 era muito forte. Produzíamos não só os filmes como as mostras também. Uma penca de cineclubes foi criando um verdadeiro circuito exibidor paralelo. Fui um dos criadores de um dos primeiros desses cineclubes, a mostra "O que neguinho tá fazendo". Que produzia também o jornaleco *O Incinerasta*. Então, eu sempre tive esses dois lados que corriam paralelos, um lado bem *mainstream* e outro bem *underground*... Na verdade, eu nunca fui só montador; a montagem sempre foi uma maneira de chegar até o cinema. Algo pelo qual sou apaixonado, mas que chegou como profissão, se estabeleceu como profissão e continua sendo uma profissão. De um tempo pra cá, comecei a criar esculturas, objetos, um trabalho ligado a artes visuais. Um novo universo se abriu pra mim. Inclusive enquanto possibilidade de se relacionar com meu trabalho no audiovisual.

Você passa a trabalhar com a narrativa dos objetos, além da que você já trabalhava a partir dos planos cinematográficos. Depois, começa a tratar os planos como objetos e os objetos como planos, buscando um percurso visual no objeto e um sentido visual em cada plano. Tem muita coisa interessante no mundo que você pode relacionar. Eu busco essas relações. Como no taoísmo, nas questões do meridiano, do fluxo energético. Eu comparo os fluxos energéticos com os fluxos narrativos e todas as retenções dos pontos e as barrigas na montagem.

A não montagem

O primeiro filme longa-metragem de ficção que montei foi *Olhos Azuis*, de José Joffily. Já tinha trabalhado com o Joffily como assistente do Escorel em alguns filmes, então foi um processo natural. A boa montagem para mim é aquela que não aparece. Quando o cara chega para mim e fala assim: "A montagem do filme foi muito boa!", prefiro que ele fale: "Aquele filme é muito foda!". Se ele percebeu minha montagem, me incomoda; não quero dar uma pegada autoral na montagem. Eu prefiro entender o fluxo autoral do filme, uma coisa maior e seguir ele. Eu me prendo muito nisso. E não quero romper, quero seguir o fluxo. Um bonde que partiu antes da minha estação. A montagem de *A Farra do Circo*, que codirigi com o Roberto Berliner, talvez seja um exemplo disso. Um dos pressupostos do filme era de que ele passasse a ideia de que tinha sido produzido na época do material filmado, início dos anos 1980. Portanto, seria necessariamente um filme de arquivo. Então, a montagem, como etapa de processo de construção do filme teria uma importância fundamental.

Mas a ideia também era a de não parecer que foi montado, dar a sensação de um material bruto. Aquela VHS que ficou esquecida na gaveta. Eu queria dar a sensação de pouca manipulação da imagem. Foi assim em todas as etapas da edição. Tem planos que a gente deixou inteiros, como encontramos no arquivo, do primeiro ao último *frame*. Mesmo que o plano comece sujo. Sabe aquelas coisas que a gente tira e deixa só o filézinho? Ficou tudo de propósito, para dar essa sensação de não montagem. A gente não marcou cor, a gente não ampliou para tirar os batimentos do VHS. Nossos recursos foram de narrativa mesmo, como uma colagem de *highlights* do Circo Voador daquela época. Mas claro que "por debaixo dos panos" muito foi discutido, construído e elaborado na edição.

Eu não leio roteiro de quase nenhum filme que eu monto. O roteiro serve para a filmagem, não serve para a montagem. Para a montagem serve aquela coisa que o diretor acha que é o filme, a intenção dele. Eu tento resgatar isso na montagem. Foi assim com o filme *Nise: O Coração*

da Loucura. Fiquei uns oito meses montando o filme. Roberto Berliner é um parceiro de muitos e muitos trabalhos. Como ele é documentarista, o filme tem essa pegada do documentário, apesar de ser uma ficção. Ele filmou lá no próprio local onde se passou a história, os figurantes eram internos, pacientes de lá. Em muitas sequências, as dinâmicas eram reais, de arteterapia, e as sequências ficavam inseridas dentro dessa dinâmica. Foi criado todo um material documental junto com o ficcional, dentro da pegada que o Roberto queria. Esse material era muito livre e nos criava muitas possibilidades. O filme tinha muitos personagens pacientes. Quando levantamos o primeiro corte, percebemos que essa quantidade de personagens criava uma curva narrativa muito sincopada.

O que a gente fez na montagem, que não estava previsto no roteiro, foi transformar todos os pacientes em "uma pessoa só". Se um deles evoluía, todos evoluíam. A curva de evolução daquelas pessoas foi uma só. Fizemos isso porque senão a história não fluía; foi uma sacada que a gente teve e que foi importante. Se um deles começava a manifestar a habilidade da pintura, na sequência seguinte, isso representava o grupo: todos estavam pintando. Tem um plano de dois segundos que, para mim, é um plano sintético do filme: um plano com dois cotovelos. São dois pacientes sentados, mas só vemos dois cotovelos que se tocam. O filme é cheio dessas quinas, se você for perceber. Tem vários planos quinas. Desvios enquanto possibilidades, que para mim era o que representava o trabalho da Nise.

São segredinhos, muitos deles subjetivos, que vamos construindo dando força para a narrativa e para a dramaturgia. Como diz o Carriere, a linguagem secreta do cinema. O meu método de montagem é todo feito em função de encontrar as pepitas. Acho que o filme é uma soma de pepitas. Então, eu vou limpando, limpando, limpando, até chegar naqueles dez planos que são bons. Acerto a ordem, embrulho e mando.

Quito Ribeiro

M8 – Quando a Morte Socorre a Vida (2019), de Jeferson De

No Meu Lugar (2009), de Eduardo Valente

Maria Bethânia – Pedrinha de Aruanda (2007), de Andrucha Waddington

Eu sou de Salvador e passei minha vida lá até os 24 anos. Me formei em letras, já no Rio de Janeiro, e no meio desse processo decidi que queria trabalhar com montagem. Não tenho nenhuma relação acadêmica com montagem, mas tinha um gosto por cinema. Passei a pensar o cinema a partir da montagem. Vejo filmes sempre pensando nisso. Ela é algo meio obscuro para quem nunca pensou nela, para quem nunca tentou. Não é a coisa mais evidente do filme. Passei a ter esse olhar depois de conhecer Sérgio Mekler e de fazer muita *mix tape* para festinhas. Ele fazia isso também e era montador de filmes. Comecei como assistente do Sérgio, uma relação prática na qual botei um pouco de teoria, das minhas visões de mundo. De literatura, de música, de outras coisas que eram interesses meus e com as quais tinha relação mais acadêmica e teórica.

Comecei a montar em 1995. Como também tinha estudado informática, entendia um pouco de computador. O que foi uma porta de entrada nesse meio. Consegui uma oportunidade na Conspiração Filmes para ser assistente de comercial. Eu tinha tanto a entrada teórica, de entender o modo de contar uma boa história, porque estudava literatura, quanto a parte técnica, porque mexia em computador.

O silêncio

Também sou músico e compositor. Antes de ser montador, já fazia música. Muita gente fala de montagem usando a palavra "ritmo", então quem é músico tem ritmo, porque música é ritmo. Para mim, essa percepção do espaço é muito mais do silêncio do que do ritmo: você perceber naquele áudio, ou naquela imagem, que tem uma cadência feita de silêncio e de som. E isso a música me dava!

Por ser músico, durante muito tempo eu era chamado para editar coisas de música. Por isso, evitava botar na montagem a marcação da caixa, que estava ali: 1, 2, 3, 4. Você tende a cortar no *beat*. Fiz um DVD para o Caetano Veloso, de um show dele, que chamava *Fina estampa*, e um documentário de Gilberto Gil chamado *Tempo Rei*. Esses dois trabalhos eram ligados à música. Um ligado mais ao documentário, a partir de entrevistas na viagem do Gil para Salvador e para a cidade onde ele nasceu; e o outro ligado a um show. A leitura que eu dava para esses trabalhos musicais aprendi com o Sérgio. Ele falava para mim de um negócio que chamava de corte João Gilberto, que era exatamente fugir, já que João Gilberto era aquele cara que fugia, sempre antecipando a voz ou atrasando o violão, fugindo do que seria a cadência natural da música. Então, o corte João Gilberto era meio isso, era fugir do lugar "correto" do corte. Pensar assim me ajudou tanto teoricamente, quanto na prática da montagem, de não ficar na literalidade do texto ou do plano e contraplano. Tem um solo de teclado; vamos no solo de teclado? Não, vamos segurar um pouquinho. Trabalhar com o que não está em quadro. A partir daí, desenvolvi uma teoria minha para montar, e a música teve essa importância.

Uma ideia de que eu gosto a respeito da montagem, inspirada em Andrei Tarkovski, é que só existe um filme e a gente vai chegar nele. Como se fosse uma escultura — de onde vem até o título do livro dele: *Esculpir o tempo*. Acho perfeita essa metáfora. Por outro lado, eu gosto da ideia da montagem no universo teatral. Como se um diretor montasse uma peça de Shakespeare de um jeito, e outro diretor, com aquele mesmo texto, montasse de maneira completamente distinta.

Trazendo as peculiaridades, tudo o que ele acha que tem a ver com aquele Shakespeare. Eu gosto de pensar na montagem assim: um processo vivo e infinito. Se eu for remontar um trabalho meu, vou condenar muitas das ideias que eu tive naquela montagem. Acho isso saudável. Não existe uma montagem certa. Existem coisas de que gosto e de que não gosto. Coisas que eu acho que estão bem montadas, coisas que não acho que estão bem montadas. Mas achar que tem uma montagem certa de um filme… isso eu não acho.

Eu me aproprio muito de tudo que eu faço como montador. É um processo de diálogo. Mesmo em comerciais tenho que arranjar uma justificativa para fazer aquele corte específico. Eu preciso acreditar naquele corte, me apropriar e, nesse sentido, sou autor de qualquer coisa que se edite. Diferentemente da música, do livro, eu não preciso tanto defender ou argumentar a montagem depois de pronta. Aquilo sai de mim mais rápido do que uma música. Quando eu faço uma música, ela permanece minha por mais tempo. Montagem é relação de apego e desapego.

Paraísos Artificiais

Paraísos Artificiais foi um filme de montagem bem longa. Primeiro porque é um filme que se passa em Pernambuco, Rio de Janeiro e Amsterdam. Eram três atos bem delimitados, cada ato numa cidade diferente. O roteiro dos dois primeiros atos foi sendo construído na ilha de edição; era muito livre para permitir isso. O terceiro ato, na Holanda, surgiu a partir de questões que vimos na ilha. A importância da ilha para a construção do roteiro desse filme foi muito grande, fosse por necessidade, fosse por desejos de esclarecimento. O filme nasceu com dois protagonistas e, na ilha, ganhou mais um. Foi um processo vivo. Era um casal e acabou virando um triângulo amoroso. Foi uma interferência direta da montagem no roteiro. Os atos, que eram bem delimitados no roteiro, ficaram mais intercalados e misturados na ilha.

É um filme bastante sensorial, com pouco diálogo. Hoje em dia, eu me sinto um editor menos narrativo, mesmo tendo a narração sempre como pré-condição. Eu busco sempre o que está sendo narrado pelas nuances e é entre essas nuances que vem o que seria chamado de sensorial para mim. Eu me baseio em elementos que acho que servem para alguma coisa narrativa. Não é apenas uma história sendo contada, mas, essencialmente, uma história sendo ouvida. É importante trazer isso para a montagem. Levar o espectador para uma quantidade de nuances que vai abrir o olhar dele, vai ampliar as possibilidades de espaço. O que eu busco no cinema, o que faço, é ampliar esses espaços, é abrir, em vez de categorizar.

Renato Vallone

Sertânia (2020), de Geraldo Sarno

Humberto Mauro (2018), de André Di Mauro

Cinema Novo (2016), de Eryk Rocha

Meu primeiro contato com a montagem foi desenhar. Quando criança, era mais introspectivo, preferia ficar em casa a ficar na rua soltando pipa. Fazia revistinha em quadrinhos ou bonecos de massinha. Geralmente de super-heróis. Minha memória mais profunda quanto a isso é a de desenhar plano por plano um filme que eu perdia por não ir ao cinema ou mesmo por não poder assisti-lo na TV, diante do castigo do pai, que quase sempre chegava raivoso do trabalho. Através do meu imaginário juvenil, inventava o meu alcance para aquilo que não podia acessar.

No ensino médio técnico na Escola Técnica Estadual Adolpho Bloch no RJ, comecei a cursar turismo como desejo de "inserção no mercado". Depois, mudei para um curso de empreendedorismo. Também mudei para publicidade e, por último, para PAV (produção em audiovisual). Na época, era o primeiro curso na América Latina e o primeiro curso técnico para ensino médio do Estado envolvendo televisão e produção audiovisual. Passei seis anos mudando de curso e parecia que eu não sairia daquela escola nunca. Porém, ali começou minha formação profissional e política. Antes disso, quebrava paredes ou pintava muros de creche, fazendo desenhos dos personagens da Disney para ganhar um trocado.

Foi assim que tive contato com um programa de televisão gravado lá no terraço da escola técnica, localizada no pé do Morro da Mangueira:

Atitude no Telhado, com o apresentador Léo Almeida. Passava na TV Brasil, se não me engano. Comecei a ver a "cozinha" do audiovisual ali, pois eles tinham um carro técnico, um módulo de equipamentos instalado lá embaixo no pátio da escola, enquanto transmitiam ao vivo o programa lá de cima do terraço. Em vez de ficar lá em cima com eles (acho que fiz isso uma única vez), ficava embaixo vendo a engrenagem das coisas, observando eles cortarem em tempo real aquela coisa toda.

Aquilo me deixou muito instigado, sempre nessa perspectiva de quem veio de fora do centro e que, a qualquer momento, numa primeira oportunidade, ia conseguir um trabalho através daquelas relações construídas no cotidiano, junto daqueles trabalhadores. A inserção no mercado era minha vanguarda. Tinha uns 20 anos e transitei até mesmo pelo desenho animado. Jurava que eles iriam me contratar para fazer a vinheta do programa... Um tio meu que é torneiro mecânico, na época, fez uma mesa de luz para mim. Com base de madeira e centro esférico de acrílico transparente, eu desenhava em cima dela sequências de movimentos dos personagens que inventava, inspirados nas pessoas ao meu redor. Passava os meus dias inteiros ali. Eram meus amigos do ensino médio transformados em personagens épicos (ou engraçados), e fazia disso pequenas animações, quase sempre com menos de um minuto. Até minha namoradinha da época virou personagem!

Um dia, durante a gravação do *Atitude no Telhado*, encontrei um folder de propaganda dos cursos da Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Estávamos em 2005 e eu fiz parte da segunda turma de montagem e edição de som e imagem. Fui um bolsista na marra, longa história... Nas salas que são as ilhas de edição, só tinham dois computadores na época. A coordenadora do curso era a Virginia Flores, maravilhosa, que me apresentou a raiz do cinema clássico e me mostrou as possibilidades técnicas de um cinema mais comercial, tipo *O Menino Maluquinho*, de Helvécio Ratton.

O que eu levo para a vida daquilo que aprendi com a Virginia Flores é a capacidade de enxergar o plano (embrião da linguagem no cinema) como som. O som como plano, de maneira muito profissional e muito séria, mas também filosófica e científica. Ela ensinava montagem nessa perspectiva do som, do manejo sonoro. Minha base de construção de

um filme na ilha de edição vem muito da Virginia porque eu me lembro até hoje dos exercícios que ela passava. Nunca esqueci que ela pedia para a gente observar e ficar atento às narrativas sonoras que nos acompanhavam e atravessavam durante a trajetória de casa até a escola. Anotávamos num papel e depois cada um, ao seu modo, fazia um desenho numa folha com as hierarquias sensoriais de som: suas chegadas e partidas ao nosso ouvido, ambiências e mesmo surpresas do acaso. Uma cartografia das sensações. “No que diz respeito aos planos, qual é o som que está perto e qual está longe?”, ela perguntava. Apresentávamos então um “áudio mapa” desenhado em uma cartolina.

Montagem pura

A montagem é pura porque o que é a montagem se não justamente acreditar numa imagem que ainda não existe? Não tem nada mais forte do que pensar a montagem a partir da fé; não religiosa ou institucional, mas de uma crença naquilo que está subentendido, que está escondido. Trabalhar o invisível, tudo o que se encontra no extracampo, fora de campo. Quando eu monto um filme, monto muito mais aquilo que não se vê do que aquilo que está posto na superfície técnica da imagem e do som. Estou muito mais preocupado em manejar uma atmosfera, um espírito que permeia ou assombra uma imagem, trabalhando a forma como o corpo do filme. Acho que o meu trabalho na montagem já começa desse lugar, da crença em alguma coisa que nem sei qual é.

Qual foi o ponto de partida na montagem de *Cinema Novo*, documentário dirigido por Eryk Rocha (vencedor de Cannes 2016)? Tínhamos ali no bruto uma matriz com mais de duzentas fontes de materiais preexistentes. Algumas entrevistas antigas, filmes inacabados, centenas de produções cinematográficas daqueles homens. E o desafio de encontrar na pluralidade o poder de amalgamar e dar luz a um filme. Foi primeiro uma experiência de estudo profundo na arqueologia do cinema brasileiro de determinada época.

Quando cheguei para montar o filme, Eryk Rocha e Diogo Dahl já haviam filmado anos antes algumas entrevistas em câmera digital, com alguns dos participantes até então vivos. Muitos que estavam ali já se foram. As entrevistas nos serviram de pesquisa, de inspiração. Precisávamos de alguma maneira incorporá-las ao nosso agora, ao presente, com todas as suas potências vivas e no calor do movimento ao qual construíram e fizeram parte. Retirar os nomes da tela, quando ouvimos as vozes, assim como não referenciar com legendas os trechos dos filmes entrelaçados, foram escolhas conscientes em certa medida, para deixar saltar aos olhos e ouvidos uma juventude pulsante em estado coletivo de invenção, ainda não engessada em nomes e sobrenomes, vivendo no olho de seu tempo.

Qual foi a principal diretriz para mim enquanto montador? Assistir

a tudo, todo o bruto que tinham filmado, com as entrevistas recentes. Estudamos aquilo tudo com muita troca e apontamentos, entusiasmados pela descoberta e a amizade em ebulição (dos personagens e da nossa). Ouvimos coisas incríveis, relatos que não entraram no corte final, mas que fortaleceram a ideia de cinema e a pesquisa da montagem. Ouvir Paulo César dizer que quando se faz cinema era preciso esquecer tudo... Era preciso fazer surgir, do absoluto nada, o cinema. O cinema como um milagre.

Ele falava muito isso: "A cada plano que filmo, é preciso esvaziar qualquer resquício de um cinema que já existe". Na montagem vivemos este paradoxo! Em qualquer sequência montada com materiais de arquivo, era preciso fazer o cinema surgir naquele momento. O cinema novo! Até hoje sinto como se pudesse ouvi-los, vivos e com muita força no meu dia a dia. Na montagem nuclear, muitas vezes citada por Glauber Rocha, eu vejo uma analogia ao desenho; ao invés de lápis, usar tinta no esboço e, depois, com a estopa e a aguarrás, limpar. Só que não limpa por completo, deixa rastros, manchas... E é isso que faz o filme ganhar relevo. O trabalho de talhar com rastros, em que não se pode haver o desperdício de nenhum minuto dos processos de busca de uma imagem total, a unidade do filme. A fome pela novidade é o que nos move, não a imitação ou a repetição de fórmulas.

Sempre deixo guardada uma sequência de escolhas de imagens e sons que foram deixadas para trás ao longo da criação. Chamada de "rastros" mesmo, ela será revisitada lá na frente depois de um esgotamento das possibilidades e poderá mudar totalmente o rumo do filme. Às vezes são oito, dez horas desses planos "esquecidos", e justamente neles que vamos redescobrir o sentido daquilo que estamos buscando. E aí surge uma montagem para além da técnica, que é imanente, encontrada no âmbito das lembranças dessa trajetória de invenção. O remanejo desse material revisitado, naturalmente, faz com que o filme vire outra coisa que até então não sabíamos o que era. Foi assim com *Cinema Novo*, na sequência com as pessoas correndo: nos primeiros meses de trabalho, estava localizada no meio da estrutura do filme. Durante muito tempo, muitas versões experimentadas ao lado de Eryk, aquele núcleo era o meio do filme. Depois virou o começo e o fim. Essa coisa de reencontrar blocos e camadas narrativas, de cenas inteiras montadas e até então

esquecidas retornarem como um foguete que sobe e vai para algum lugar estranho, nos deixando uma nova cascata de fumaça: o rastro da criação.

Cinema é cachoeira

Em *Humberto Mauro,* o diretor André Di Mauro me procurou muito inspirado pelo trabalho de montagem visto em *Cinema Novo*. Palavras dele. Chegou com alguns impasses típicos da feitura de um documentário de processo. O roteiro literal não ajudava muito. Naturalmente, alguns desses impasses são resolvidos na ilha de edição, através do diálogo franco e das trocas criativas entre os autores. Inclusive, isso demarca bem a posição autoral de certos montadores e suas escolhas estéticas que, por um regime de imposição da figura social do diretor, caem na invisibilidade e são destituídos, em sua grande maioria, dos seus pensamentos preponderantes típicos de direção e roteiro.

O filme estreou em Veneza em 2018 na mostra competitiva "Venice Classics Documentary". *The Great Buster*, do diretor Peter Bogdanovich, uma produção estadunidense, foi o grande vencedor dessa mostra. Tal filme tem o formato *talking in heads*, cabeças que falam para narrar a vida do personagem retratado. "Contar a história de Humberto Mauro através de sua obra." Existem mil possibilidades de montagem para seguir essa premissa. Até mesmo com a frágil ideia de lidar com recortes das imagens produzidas pelo autor ao longo de sua história como meras "ilustrações" das falas dos terceiros que legitimarão sua obra. Em algum momento, Humberto Mauro poderia ser "*The Great Buster*".

Eu diria que meu trabalho na montagem foi o de desconcertar e constatar, através de um estudo aberto do material bruto de arquivo da obra de Mauro na forma do filme, que se tratava de contar um pouco da história do Brasil do início do século XX e a chegada do progresso, com partes das suas contradições (como o próprio cinema). Através da própria voz do protagonista, numa única entrevista bastante despojada em que ele fala, entre tantas coisas, dos seus processos criativos, a montagem encontrou o fio narrativo. Recusou toda e qualquer outra fala, até do próprio Mauro em outras entrevistas, para dar um fio condutor cativante para a história. Minha defesa como montador autor

foi que mais do que um filme "sobre, com ou através" do cineasta mineiro, a montagem investigasse um cinema sobre um filme ou fizesse um cinema para Mauro.

Se é biográfico, documental ou ficcional, eu não sei; o que importa foi a paixão de me aproximar da experiência de Mauro com sua câmera e me misturar com ele através do trabalho de som talhado já na montagem, com os ruídos e ambiências que nos colocariam ali do seu lado enquanto filmava. No calor da redescoberta de certo cinema dos anos 1930, a montagem rompe barreiras não só do espaço, mas também do tempo junto de um homem apontado como desbravador do futuro. Inclusive, ele deixa o recado para a juventude não só em sua frase dita ao final do filme, mas também nas escolhas formais de edição.

O homem-câmera mineiro, "viértoviano" — homem-foguete indo para a Lua —, investiga inconscientemente a visão total do Brasil do futuro já no início do século XX, conduzido e seduzido pela magia de registrar paisagens em Minas Gerais. A máquina cinematográfica e a natureza tiveram seu primeiro encontro ali, e para a montagem seria imperdoável perder o respeito a essa potência embrionária de Mauro como um criador, um grande autor cinematográfico. Foi preciso não ofuscar sua imagem no meio de anedotas ou depoimentos que não dariam conta de seu pioneirismo. Uma batalha conquistada pela montagem. Em uma das últimas sequências do filme, Mauro, depois de ir à Lua e de voltar à Terra, abre uma gaiola e solta o pássaro pela janela. O voo desencadeia a urgência de um novo tempo, com imagens entrecruzadas de pessoas correndo, onde o grito desse pássaro vai ecoar na primeira sequência do documentário *Cinema Novo*, com Manoel e Rosa, do sertão ao mar, extraídos de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. Isso como metalinguagem para o chamamento de Mauro às novas gerações.

A memória em colapso se refaz

A folha de cartolina retorna em meus processos de edição quando, em 2018, estou na ilha de edição com Geraldo Sarno. Fomos para Vitória da Conquista junto com Carlos Rizério, querido amigo. Pegamos estrada desde o Rio de Janeiro até a Bahia. Tínhamos três meses para montar o longa-metragem de ficção *Sertânia*. Ao chegar no bairro Brasil, onde estava a casa nova de Geraldo, tínhamos que dividir alguns afazeres com o trabalho de montagem. Dentre eles, o de ir para o centro comercial dessa cidade, que fica no sertão da ressaca, ao sul do estado, e comprar coisas corriqueiras, cotidianas, que o amigo diretor queria para a organização de sua casa nova. No meio dessas coisas, cortinas, talheres, capas de chuva, mamão e banana-da-terra, alpiste e as folhas de cartolina! A montagem do filme não estava acima de qualquer outra coisa que tínhamos para fazer enquanto parceiros de criação dividindo o mesmo teto. O cinema estava em tudo ao redor e dentro de Geraldo Sarno. O cinema é a sua casa. Não existia uma ânsia por uma perseguição obsessiva a uma imagem desconhecida; pelo contrário.

A ideia era que o desconhecido nos encontrasse. Geraldo já estava embriagado pela iconografia sertaneja e cinematográfica por muito tempo. Uma vez, ele disse que nunca iria submeter sua criação a uma forma hegemônica, fosse ela ditada pelo mercado interno, fosse por festivais estrangeiros atentos aos filmes que repetem suas maneiras de lidar com a dramaturgia. Dizia que nossa montagem deveria fugir de um regime social realista e dar espaço para a fabulação, o delírio e a imaginação. Disse que o neorrealismo está ultrapassado. Conversávamos muito mais do que sentávamos em frente ao computador. No dia do meu aniversário, eu estava lá com ele. À noite, ao final de um dia de muito trabalho, seu abraço carinhoso foi revelar um livro que ele guarda a sete chaves em sua vasta biblioteca. Um livro que comprou no México, no final dos anos 1970. Parecia um pergaminho. Depois de abrir o laço daquela capa de pano indígena, ele apontou os códices astecas ali revelados e fez uma longa análise sobre Eisenstein, relacionando a montagem dialética com aquela comunicação misteriosa através dos

desenhos. Apontou sobre controle e imanência, rigidez formal e improviso, o que nos levou a terminar a noite indo de Dziga Viértov a John Huston. No dia seguinte, nos sentamos para ouvir as trilhas sonoras de Lindemberg Cardoso, que, segundo ele, inspiravam a elaboração do roteiro do filme ao longo de quinze anos. “Eu sempre tive certeza de que essa era a trilha de Antão alvejado rastejando na caatinga.” Isso foi durante uma manhã inteira. Almoçamos e depois do almoço ele pegou as cartolinas em branco. Sacou uma canetinha cor de laranja, pegou régua e lápis com borracha no meio das caixas de papelão da mudança ainda por desfazer e começou a desenhar e pensar a estrutura da montagem do filme na minha frente. Como um xamã asteca, apontava os núcleos narrativos e suas hierarquias como se fossem blocos autônomos de um quebra-cabeça indecifrável, mas que por fim se encaixavam perfeitamente. Meu papel foi somar forças com ele para nos permitirmos o tão esperado encontro com aquilo que estava fora do controle. Domar os enigmas desse acaso, o rastro no labirinto cinematográfico. A história do protagonista, jovem cangaceiro em agonia, ferido por armas de fogo, se dá ali principalmente no sucumbir proposital da forma do filme, mas também nos teimosos “erros” técnicos de um audiovisual que propõe em alguma medida o “imperfeito”. Embora não rompa com a beleza (especialmente pelo trabalho gráfico da fotografia). A criação em ruptura. A montagem se desfaz e refaz como metalinguagem de uma reinterpretação e abertura do autor com todos os signos e experiências que o acompanham.

Certamente, montar esse filme com Geraldo Sarno reafirmou muita coisa que eu carregava dentro de mim até aquele momento, aos 38 anos de idade. Mas vi um novo cinema através dos olhos e pensamentos de um jovem de 83 anos que dizia para mim de diversas maneiras como um filme pode agir sob a luz da liberdade, sem perder o compromisso histórico com a política do nosso continente. Seja fora dos padrões preestabelecidos por hegemonias comerciais dominantes, ou mesmo das imposições dos arrogantes nacionais e internacionais. O colapso da memória de Antão Gavião, Jararaca, Delmiro Gouveia, ou mesmo do próprio Geraldo Sarno, rasga o véu da invenção de um real conservador tão inserido em todas as nossas telas e nos nossos meios sociais. Um dos diretores mais geniosos, geniais e generosos com que pude trabalhar e

conviver.

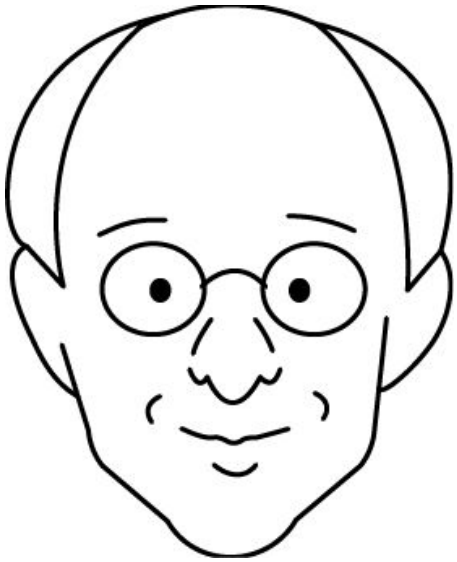
Construção de uma memória possível

Cada vez mais sinto a necessidade de, através da montagem e das escolhas estéticas que surgem dela para determinados trabalhos no audiovisual, encontrar alianças para a minha dignidade enquanto trabalhador. A partir dessa consciência no campo da criação, trazer o gesto de emancipação contido nisso. Uma liberação através da ocupação autoral em certos filmes, de certos diretores e diretoras. Percebo como a montagem é poderosa nesse sentido, enquanto maneira de se colocar no mundo e saber se posicionar. A gente sabe que a nossa luta é no campo da subjetividade, mas ela é também dialética e materialista. De classe.

A forma de conduzir um pensamento e defendê-lo num filme é a maneira como você se comunica com o mundo. E isso não deve ser um discurso fácil, demagógico! Trata-se da sua linguagem corporal ou verbal, o seu modo de ver e fazer com as pessoas em todos os campos afetivos, em diversas camadas e diferentes classes sociais. Montagem é comportamento. Então, cada vez mais na história política que se impõe para nós, seja global ou nacionalmente, exige-se da postura do realizador e da realizadora, do montador e da montadora, uma tomada de posição. Uma imanência, ou seja, uma maneira de se colocar sobre todas as coisas e perceber como parte de uma cosmologia e transformação. Aquilo que você cria é uma extensão da sua subjetividade, sua experiência que não pode nem deve ser expropriada, extraviada. Ela pode, no máximo, ser uma soma. Sua vida é também um embrião de um novo mundo. O mundo que você carrega consigo.

Quando montamos, é preciso começar o trabalho entendendo o lugar no *front*. De onde partir e talvez, quem sabe, para onde ir. Sabe por quê? Porque a gente vive num país que ataca memórias e experiências. Um país cerceado por mentirosos; mentirosos por todos os lados. Ambidestros. Um país que ataca seus museus e cinematecas, mas também os seus trabalhadores e suas dignidades. Seus estudantes. Em diversos setores da sociedade, em diversas camadas ou lados, somos atacados, inclusive dentro da nossa classe de montadores. É uma selva,

não é? Porque o privilégio não cessa. Existe oportunidade mais direta para se pensar a montagem como fluxo de nossas vidas e suas relações com a imagem do nosso tempo do que essa? Você já foi desmoralizado, explorado ou sucateado em sua profissão? Vamos para a montagem como imunizante, como "cunha perfurante para cérebros mortos". Palavras de Ricardo Miranda. Eu diria como vacina para olhos e espíritos adormecidos, agulhas atravessadoras da percepção e sentidos. Manejar e confrontar a história dentro e fora da tela. O que você vai fazer com sua participação nos filmes que vão ficar? Será que vão ficar? Nosso futuro salvacionista vem do mercado estrangeiro? Nosso trabalho na montagem sugere outro arsenal de combate. Isso porque lidamos com ideias em movimento. Nossa luta talvez seja essa: a de criarmos juntos uma memória que não é a que os assassinos e os colonos querem deixar para nós. E a experiência do montador pode até ser "anônima, solitária e silenciosa". Mas também impetuosa como "mania de grandeza sem constituir um traço negativo de caráter", como disse Paulo Emílio Sales Gomes sobre Mario Peixoto, como um grito de resistência e existência.



Sérgio Mekler

Mutum (2007), de Sandra Kogut

Casa de Areia (2005), de Andrucha Waddington

A Ostra e o Vento (1997), de Walter Lima Jr.

Quando eu era jovem, gostava de ver filmes. Morava em Copacabana e perto da minha casa havia sete cinemas. As vezes assistia a três filmes num dia só. Minha formação em cinema foram esses filmes. O mercado de filmes não era especializado como hoje, e no mesmo cinema eu podia ver *King Kong*, de John Guillermin, e na semana seguinte *A Idade da Terra*, de Glauber Rocha. Eu os via por prazer, nunca pensei em trabalhar com filmes, ainda mais porque, quando chegou a idade de trabalhar, veio o Collor, e não dava nem para pensar nisso. Me matriculei no curso de economia da UFRJ e simultaneamente no curso de teatro do Asdrúbal Trouxe o Trombone, um grupo teatral do Rio de Janeiro. Tinha visto um espetáculo deles chamado *Aquela Coisa Toda* e fiquei alucinado, queria me aproximar daquele universo, daquelas pessoas. Nesse curso conheci pessoas que são minhas amigas até hoje e com quem comecei a trabalhar. O Fausto Fawcett me chamou para participar de uma performance que ele ia fazer no Circo Voador do Arpoador. O nome do grupo era Blondie, que depois acabou se tornando Fausto Fawcett e os Robôs Efêmeros. Nos encontrávamos regularmente para beber, conversar, ter ideias. Fazíamos performances e radionovelas. Fausto escrevia, e os Robôs criavam a música, que ora era original, ora eram colagens de músicas existentes com outros ruídos sonoros. Como os textos do Fausto são muito cinematográficos e nossas conversas giravam muito em torno dos filmes, fomos ficando com

vontade de fazer projeções para esses shows.

Eu não tinha câmera, nem interesse em fabricar imagens. O nosso interesse eram os próprios filmes e a vontade de nos apropriarmos deles para falar de outra coisa. Eu tinha um VHS em casa, pegava outro VHS emprestado, ligava um no outro, ia na locadora, pegava um monte de filmes e montava umas trilhas audiovisuais com os pedaços de filmes. Foi assim que comecei a montar, fazendo essas colagens. Durante os shows, eu operava as projeções daqueles vídeos, corria para a frente e para trás, congelava a imagem. Tratava aquelas imagens como se fosse um DJ. Isso foi no começo da década de 1980.

Esse processo foi ficando mais complexo e chegou um momento em que eu editava imagens para um show inteiro, de quase uma hora. Enquanto isso, me formei e fui trabalhar no Banco Nacional. Carregava em paralelo esses dois jeitos de viver. Um no banco e outro nos shows e teatros. Em 1987, saiu o primeiro disco do Fausto com os Robôs Efêmeros, e a música "Kátia Flávia" estourou. Meu chefe no banco viu uma foto na revista *Veja* e disse que eu deveria escolher entre uma coisa ou outra, mas acabou me demitindo.

Uns meses depois surgiu uma vaga de assistente de edição na Globotec (um braço da Globo para publicidade) e fui trabalhar lá. Eu tinha que organizar as fitas, que na época eram de uma polegada, servir café, colocar as fitas na máquina; enfim, um trabalho de leva e traz... Lembro que os editores não tocavam na máquina, eles diziam o que queriam e o operador marcava o corte.

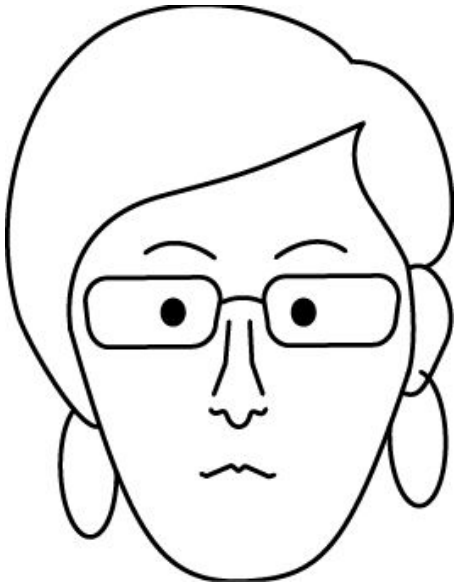
Sandra Kogut e Roberto Berliner tinham uma pequena produtora em Laranjeiras chamada Antevê. Éramos amigos e eles tinham visto alguns shows nossos. Estavam fazendo um primeiro documentário sobre os Paralamas do Sucesso (que chamava *V O Vídeo,* de 1987). Eles dirigiam e editavam, estavam sobrecarregados e me chamaram para ajudar. Eu tentava montar uns números musicais, mas não tinha a menor noção de nada, arriscava umas coisas, mas não tinha nenhum preparo, era algo totalmente intuitivo... Lembro que um dia juntei três planos de João Barone na bateria, e o pessoal curtiu o que eu tinha feito. Ali entendi alguma coisa sobre montagem. Curioso como alguns cortes ficam marcados e a partir deles vamos criando um repertório.

Encontros e reencontros

Esse foi um período de muitos encontros e conexões. Sandra era casada com o artista plástico Barrão, com quem formei mais tarde, junto com Luiz Zerbini e Chico Neves, o Chelpa Ferro. No Chelpa, desenvolvi outro tipo de trabalho, também relacionado às colagens, mas mais ligado ao universo das artes plásticas e do som propriamente dito. Esse grupo já existe há mais de vinte anos; fizemos diversas exposições aqui e no exterior, gravamos seis discos e tocamos em muitos lugares. O ateliê do Barrão era na garagem da casa onde ficava a Antevê. Conversávamos muito, criamos um grupo de estudos junto com Zerbini, Regina Casé, Hermano Vianna, Ricardo Basbaum; dali saíram alguns projetos, como *Programa Legal* e *Brasil Legal*, que eram exibidos na Globo.

Em 1995, a Sandra foi fazer um média-metragem na França chamado *Lá e Cá* e convocou esse grupo para participar do filme também. Eu, Sandra e Hermano fizemos o roteiro a partir de um conto do Aníbal Machado. Regina Casé atuava, Barrão fazia a arte, e eu acabei montando o filme junto com a Sandra. A partir daí, fizemos muita coisa juntos: *Mutum*, *Campo Grande*, *Três Verões*.

Nos meus trabalhos tento estabelecer uma relação muito próxima com os diretores; o trabalho cresce quando existe essa troca. Você faz um movimento, a partir dele o diretor sugere outro, e assim sucessivamente, até chegarmos aonde queremos. Não gosto quando a montagem vira um cabo de guerra. O diretor não deve sentir que o montador está entre ele e o filme. Acho que por isso tenho parcerias longas, eu cultivo certa flexibilidade. Quando o diretor me pede para fazer alguma coisa em que não acredito, eu faço — ou para provar que a ideia era ruim mesmo, ou para me convencer de que eu estava errado. Não tenho essa disputa pela autoria, o meu negócio é deixar os filmes da melhor maneira possível. Alguns eu já dou como perdidos também, que não vão chegar mais longe mesmo. Mas eu sempre quero que eles fiquem o melhor possível.



Vânia Debs

A História da Eternidade (2014), de Camilo Cavalcante

FilmeFobia (2008), de Kiko Goifman

Durval Discos (2002), de Anna Muylaert

Para falar de como comecei, tenho que voltar lá nos anos 1970 e 1980. Fui para a Itália fazer um curso de pós-graduação na área de comunicação porque, naquela época, era muito difícil trabalhar com cinema. Eu já tinha esse desejo, mas aqui no Brasil a situação estava muito ruim por causa da ditadura militar. Tentei fazer o curso em Roma, no Cinecittà, mas naquele período estava fechado para estudantes estrangeiros por questões políticas também. Morei um ano em Roma e, depois, fui para Milão, na Universidade Católica de Milão. Apesar de o curso ser de comunicação, tinha dois anos de cinema. Basicamente, teoria do cinema e alguma prática. Fiz o mestrado e, no último ano, realizamos um documentário em curta-metragem para exercitar várias funções.

Naquela época, fui a única pessoa da classe que se encantou com a moviola. Aquele equipamento de ferro enorme, você tinha que lidar com aqueles rolos todos de copião. Eu me encantei, sempre tive certa racionalidade, gosto muito da minúcia, de trabalhos delicados. Fui a montadora desse documentário e, depois, quando escrevia a dissertação, o professor me chamou para ser a assistente dele de montagem. Comecei a adquirir um pouco de prática naquela bendita moviola, que era uma coisa muito complexa. Hoje, quando dou aula e levo os alunos para a ilha, deixo na entrada a nossa antiga moviola porque acho importantíssimo os alunos entenderem como era o processo antes,

como a gente trabalhava, com pouquíssimas pistas de som. Na aula de história de montagem na ECA-USP, nós temos seis ilhas de edição digitais.

Da Itália, voltei para o Brasil e comecei a trabalhar na SuperFilmes e na Tatu Filmes, no começo do chamado Novo Cinema Paulista. Muitas pessoas me perguntam por que eu não dirijo filmes. Não me interessei em dirigir filmes porque eu acho que, na montagem, você aprende muito a dirigir. Eu insisto muito com os alunos, até aqueles que só pensam em dirigir, que fazer a montagem, acompanhar a montagem dos próprios filmes é um espaço privilegiado para entender a movimentação de atores, a necessidade de um plano de detalhe ou não, o saber cortar de um plano geral para um plano médio ou para um primeiro plano. É um espaço de aprendizagem, principalmente, da direção. É você entender de dramaturgia, de fotografia, de som, porque tudo isso tem que ser levado em consideração na hora da montagem.

Método

Criei um método de ensino para a prática da montagem. Na teoria, temos uma bibliografia grande, podemos trabalhar com história do cinema, tem coisas interessantíssimas do ponto de vista teórico. Mas, na área prática, sempre teve uma carência muito grande de bibliografias, de experiências. Na metodologia que desenvolvi, destaco alguns itens, e minhas aulas acabam sendo teóricas e práticas. A decupagem é um dos itens absurdamente fundamentais. Você precisa saber decupar, especialmente hoje com o processo digital. As pessoas filmam muito material bruto e acham que isso é o suficiente para a montagem. Na verdade, não; não adianta ter horas e horas de material, dependendo de onde você coloca a câmera. Isso pode não virar filme. Você vai desperdiçar material. Então, essa é a grande diferença que você vê no mercado de pessoas que têm formação e de outras que não têm essa formação. Mesmo que seja uma formação de olhar, de cinefilia, isso também é uma formação. Não precisa ser, necessariamente, uma formação escolar.

Saber sobre ritmo também é fundamental. Saber de dramaturgia também é muito interessante. O filme só passa a existir realmente depois da montagem. O material bruto não tem vida, não tem história, não tem personagem ainda. Tem, potencialmente, personagens e uma história também. Mas é só através da montagem que aquilo ganha coerência.

Se existe alguma característica de personalidade para os montadores, eu diria que é a paciência. Isso é fundamental! Porque a montagem exige que você faça e refaça, várias vezes, a mesma sequência, o mesmo trecho do filme, a mesma estrutura. O meu método é, num primeiro momento, respeitar completamente o roteiro do filme. Muitas vezes, dependendo do diretor, se eu já trabalho há muito tempo com ele, dou uma espécie de consultoria antes da filmagem, já prevendo e pensando em algumas passagens, na estrutura como um todo. Então, já existe uma troca antes. Depois, quando você recebe o material, é evidente que passa a ter novidades. Nem sempre é possível fazer aquilo que estava

previsto no roteiro. Isso é muito comum, ainda mais num cinema relativamente precário como o nosso. O que eu faço é prestar muita atenção no material bruto; gosto de assistir a tudo e de fazer um primeiro corte baseado nesse roteiro, para depois assistir com o diretor e dar uma pensada no que fazer a partir daí.

Depois desse primeiro corte, eu costumo, em geral, ir muito por aproximação. Não sou uma pessoa que já sai no segundo corte retalhando tudo, já chegando numa coisa mais definitiva. Evidentemente, tento trabalhar a montagem interna das cenas com mais apuro possível. Mas eu procuro conservar, ainda, aquele espírito do roteiro. Normalmente, faço cerca de dez cortes em cada longa de ficção que eu trabalho. É um cuidado de ir aproximando, levando em consideração a história que estava prevista para ser contada. As intenções do diretor também precisam ser levadas em consideração. É o que me impulsiona, o que me traz novidade, as questões que eu acabo introduzindo pelas linguagens de que gosto, de retrabalhar as sequências, às vezes até mudar a estrutura. Por isso meu trabalho é demorado. As pessoas costumam achar que no digital o processo é mais rápido. Na verdade, é um engano. Não acho que seja mais rápido. Até porque a quantidade de material bruto que chega para a gente hoje em dia é muito maior do que antigamente.

As condições de produção no Brasil ainda são precárias. Hoje, é possível fazer filmes no país com grandes orçamentos. Tem toda uma camada de produção que trabalha com 8 milhões, 10 milhões, 12 milhões de reais de orçamento. A precariedade não está nesse espectro. Tem outro lado, que é o tal "cinema de autor": o cinema que está começando, um cinema que é feito no interior de Goiás, no interior da Bahia. Você vê ali que tem uma precariedade de produção. O que traz também uma inventividade enorme. Assisti a *Café e Canela*, de Glenda Nicácio e Ary Rosa, e percebo um filme interessantíssimo dos pontos de vista de linguagem e de proposta de conteúdo. O que colocar em pauta? O que está sendo discutido? Registro de toda uma área cultural que nós não temos no Brasil. Essa coisa da umbanda, do candomblé. É uma explosão criativa. Temos uma evolução nesse sentido. Não é precariedade criativa, é precariedade de meios de produção.

O último filme que eu montei na moviola foi *Baile Perfumado*, de

Lírio Ferreira e Paulo Caldas. Foi muito trabalhoso, principalmente com toda aquela sofisticação de trilha sonora. No fim da década de 1980, a SuperFilmes comprou um equipamento Avid, que, naquela época custava caríssimo. A Zita Carvalhosa e o André Klotz promoveram uma oficina para alguns montadores em São Paulo. Eu fui convidada e fiquei até o fim; muitos colegas desistiram. Era o início do computador, era o início da tecnologia toda de computação. Além de aprender a lidar com o programa, com a coisa das memórias, que, naquela época, era uma questão fundamental. Me lembro de gavetas de memórias que guardavam as imagens. Era um troço de ferro muito grande que você enfiava no computador. Tinha um livrinho em que eu anotava todos os comandos. Não foi fácil. Adaptar o raciocínio, adaptar o conhecimento, porque a gente não sabia. Tínhamos que entender não só de programação, mas da operação do equipamento todo. Foi superdifícil, mas foi superbacana também me deparar com essa nova tecnologia, essa nova linguagem.

Hoje agradeço imensamente ter o sistema digital, porque não voltaria para o analógico. Era tudo muito físico, muito demorado. Eu demorava uns quinze minutos para fazer apenas um corte. Porque tinha que ver o copião, marcar a entrada, voltar e marcar a saída, aí fazia a mesma coisa nas pistas de som, marcava entrada e saída junto. Puxava a imagem, cortava, cortava a entrada, cortava a saída, emendava com fita adesiva duas vezes, para não soltar. Pegava uma pista de som que não tinha no fotograma da imagem. O que isso provocava? Me fazia pensar duas vezes antes de fazer um corte. Tinha que apurar meu olhar para manejar o menos possível aquele material, até porque ele ia se danificando. Isso também provocava um afinamento do olhar dos montadores. Não havia muito espaço para experimentações. Quando vejo os alunos arrastando o material para lá e para cá, eu digo: "Tem que saber exatamente. O corte tem um ponto justo. Marca o *in*, marca o *out* e tira". Eles morrem de dar risada.

Outras questões do digital

A suposta rapidez do processo digital banaliza nossa atividade, porque ficou tão fácil que as pessoas confundem a operação do programa com a questão da montagem. São situações diferentes. Montar é algo maior do que apenas operar o programa. Não podemos nos satisfazer rapidamente com os resultados. É preciso ter personalidade, prestar atenção no detalhe. Na montagem, há uma busca pelo tamanho ideal do corte, e o resultado é algo muito gratificante. É preciso buscar isso o tempo todo, esse resultado aprimorado.

Por outro lado, o processo digital oferece possibilidades de experimentar opções. O que pode ser um problema de unidade ao final do filme, de linguagem e de procedimento. Falta, muitas vezes, um corte fino, em que colocamos todos os cortes em dúvida. O momento exato do corte é uma coisa muito interessante. Com o passar do tempo e com o exercitar da montagem, você sabe o momento de entrar o próximo *take*. São pequenas regras de continuidade, um *raccord* que vai te levar para outro plano. São facilidades práticas que você adquire com o tempo e que saem no automático.

Difícil, para mim, é quando existe uma dramaturgia interna do personagem. Saber dar um tempo de um primeiro plano, por exemplo, quando um personagem diz para outro "eu te amo" e você coloca o rosto do outro respondendo a isso com o olhar. Que tamanho tem que ter esse plano? É absolutamente fundamental saber se há uma resposta ou não, se depois volto com o primeiro plano desse personagem. Acho muito mais difícil esse plano que tem um ritmo interno do que planos com ações que você vai emendando.

Respiro é uma coisa fundamental para as histórias. É preciso ter aquele momento em que você vai passar para outro assunto, que você vai mudar de sequência, que vai induzir uma elipse. Mesmo em filmes com um milhão de eventos acontecendo, é preciso dar um respiro para começar outra história em outro patamar. Dramaticamente, o respiro é muito importante. Mas quando esse respiro vira barriga?[10] Esse é o xis da questão. A barriga você percebe muito mais na estrutura geral do

filme. Mesmo com sequências muito bonitas e interessantes, o ritmo muitas vezes cai para retomar no final. Isso é muito perigoso, prejudica demais os finais dos filmes.

Apego da montagem

Não deveria existir apego de montador. Mas a gente acaba tendo certo carinho por algumas sequências mais do que por outras. A maior dificuldade mesmo é o apego dos diretores com o material bruto. Isso é uma constante no trabalho de montagem. Até entendo o motivo das dificuldades: muitas vezes a origem daquela sequência diz respeito a toda uma situação psicológica do diretor. Eu respeito muito o apego dos diretores e tento entender. Acho que essa é a grande dificuldade que os montadores têm. Deveríamos ter um olhar muito mais isento do que o do diretor. É por isso que eu não gosto nem de visitar as locações durante a filmagem, não é recomendável. Porque é o próprio material bruto que tem que te dizer todas as coisas do filme: a questão espacial, o trabalho do ator, a decupagem. Eu procuro ficar isenta, embora os diretores gostem de contar as histórias de bastidores quando participam da montagem. É muito difícil encontrar esse meio termo, entre o apego do diretor e a necessidade de chegar num tamanho mais enxuto do material.

Plano-sequência

A História da Eternidade é um filme bem interessante. Tem a direção do Camilo Cavalcante, que é uma figura maravilhosa, sempre buscando um universo mítico. Tem a questão das personagens femininas, que eu acho muito, muito bonita. São três: a velha, a de meia-idade e a menina. Representam todo um universo que me interessa muito. Essa questão da mulher sempre me interessou muito, e acho que ele conseguiu encenar com muita sensibilidade. Mas foi um filme dificílimo de fazer, assim como *Durval Discos*, de Anna Muylaert, porque são filmes baseados totalmente em planos-sequência. É um engano pensar que é muito mais fácil de montar, pois tem um começo e um fim determinados, e você só vai aparar os planos. É muito mais difícil montar um filme baseado em planos-sequência do que um filme todo decupado. Temos menos possibilidades de manipulação e tem a questão do clima, que você tem que preservar e saber qual é o fio condutor da história. O Camilo filma superbem, me apresentou um material interessante. De três horas de filme no primeiro corte, consegui reduzir a 1h40. Toda a história foi redesenhada na montagem. Essa articulação entre planos muito gerais, pouquíssimos planos médios e primeiríssimos planos é muito difícil. No caso de *A História da Eternidade,* os planos ainda eram todos parados, não havia movimento.

Eu gosto muito de trabalhar com pessoas que pensam a linguagem de cinema. Pelo fato de dar aula na USP o tempo todo, sempre tive oportunidade de escolher um pouco os projetos. O que me interessa muito são projetos que colocam em pauta não só o tema, mas também a forma de narrar. É preciso ter um respeito muito grande à proposta inicial que já vem impressa no material. Por isso, valorizo muito esse primeiro momento de visão do material bruto. Gosto de ver o material inteiro, para sentir a emoção que aquele material me passa, tomar nota de todos esses momentos. Tento preservar essa emoção que o material bruto me passa porque, depois, vou manipular isso por meses e meses, até chegar uma hora que eu mesma vou enjoar do material. Quando já vem impressa uma potência nesse material, é preciso respeitar e dar

uma articulação para valorizar isso.

Foi maravilhoso montar *Durval Discos* por causa daquela trilha sonora. Especialmente por causa daquela trilha, que faz parte da minha história, da minha juventude. Foi uma coisa incrível. Também foi muito prazeroso por conta da relação com Anna Muylaert, que foi aluna nossa lá na escola de cinema da USP. Eu estava no começo da minha atividade como professora, e desde que ela era aluna já mostrava um olhar muito especial. Me lembro bem de um exercício que ela fez: um plano-sequência rodado no jardim da USP. Esse plano-sequência passava por várias situações dramáticas que ela mesma montou nesse gramado. Tinha uma secretária batendo algo, apressada com telefone. A câmera caminhava, e tinha dois namorados, depois tinha outro casal. Ela fez um exercício básico que todos os alunos fazem no terceiro ano e já mostrava uma criatividade muito grande. Depois, ela veio para o mercado, participou de toda a história do *Castelo Rá-Tim-Bum* e se aperfeiçoou na questão do roteiro. Durante um tempo, ela voltou e deu aulas de roteiro para a gente. Nós duas temos uma preocupação política grande, uma identidade política, e a gente conversa sobre política o tempo inteiro. Anna tem uma característica muito clara, muito específica, com uma preocupação com a linguagem. Aquele primeiro plano de *Durval Discos*, rodado na rua Teodoro Sampaio, é lindo e maravilhoso. Ela acabou me convidando, montamos juntas o filme e foi muito interessante. É outro trabalho cheio de planos-sequência. Como articular esses planos? Eu desenvolvo umas estratégias com os diretores de pensar em possibilidades de corte.

Nós chamávamos a primeira parte do filme de Lado A e a segunda de Lado B, como os discos de vinil. Um pouco como acontece também em *As Boas Maneiras*, de Marco Dutra e Juliana Rojas, também ex-alunos: o filme muda completamente na metade e vira outra coisa, de outro gênero. Essa mudança foi pensada já no roteiro e na pré-produção. Anna resgata certos atores para fazer papéis inesperados nos filmes dela. Ela tem pela frente um futuro muito bom para o cinema brasileiro.

Baile Perfumado

Baile Perfumado, de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, foi resultado de experiências anteriores que já tinha com eles (montei todos os curtas dos dois). Eu sou feminista desde os anos 1970 e participava de um grupo, em São Paulo, chamado Centro de Informação da Mulher (CIM). Tínhamos um intercâmbio com um grupo de mulheres lá de Recife, e uma amiga me recomendou para montar um filme do Paulo, porque era um filme sobre uma menina novinha que ia fazer um aborto. Eu acabei conhecendo o Paulo e a turma toda. Como eu já era professora nessa época (virada dos anos 1980 para 1990), e eles estavam vindo do Super-8 sem conhecer absolutamente nada do processo, quando fui montar lá, acabou sendo basicamente uma oficina de cinema para várias pessoas.

Os dois e o Cláudio Assis vinham para São Paulo finalizar os filmes porque em Recife não tinha laboratório. Eles têm muito essa coisa de guerrilha mesmo, e era um período muito profícuo para as artes de Pernambuco, era o período de Chico Science e do mangue *beat*. Havia um movimento cultural muito grande em Recife, e eles resolveram fazer, na raça, *Baile Perfumado*. Foram para o interior rodar, e eu ficava aqui, em São Paulo, no laboratório recebendo o material bruto. No começo ficávamos eu e o projecionista na sala vendo o material e a gente achando tudo lindo e maravilhoso. Fiquei chocada com aquela paisagem de sertão e, de repente, na segunda vez, veio mais gente do laboratório. Ficava todo mundo interessado em ver aquilo. Era novidade.

Passaram-se seis meses até eles conseguirem vir a São Paulo para montar o filme comigo. Me lembro muito bem do dia em que o Paulo entrou no meu carro e falou: "Vânia, vou te mostrar uma fita-cassete com a música desse cara que tem lá. Um cara chamado Chico Science. E a gente vai pôr no filme". Eu fiquei enlouquecida, era algo maravilhoso. Levamos três meses na montagem do filme. A dificuldade toda foi o pouco material. Era pouquíssimo material, feito em negativo, lá no sertão, em condições muito precárias. Naquela espécie de batalha que

tem na introdução do filme, no cânion, com tiro e aquela guitarra maravilhosa, sobraram apenas pedacinhos de plano. Tudo que tinha, usei picotando de um lado para o outro, a fim de dar aquela sensação de batalha mesmo, de disputa entre o Lampião e a outra turma. Quando comecei a colocar no filme as músicas do Chico Science, tive que alargar tudo. Porque era de uma potência tão grande que aquilo transbordava. Até hoje permanece essa sensação no filme; eu tinha a nítida noção de que aquilo seria uma coisa muito marcante para as pessoas. Quando você lida com algo muito potente, muito novo, precisa ter em vista sempre a perspectiva e a narrativa desse material. Você não pode se deixar encantar ao ponto de aquilo virar um videoclipe ou um pequeno curta-metragem dentro do filme e ultrapassar a função que deveria ter. Não podemos deixar passar do ponto. O fator emotivo é tão grande para o diretor que ele não tem muita isenção para saber esse ponto.

Antigamente, a maior parte das pessoas não sabia exatamente o que era nosso ofício. Pouquíssimas entendiam exatamente o que era montagem dentro do processo de realização de um filme e que importância tinha ou que importância tem. Hoje, com o audiovisual sendo utilizado em inúmeras atividades — inclusive na pesquisa científica, no registro de documentários de pequenas comunidades, no cinema de ficção, no cinema documentário, na articulação entre os dois —, tem muita gente que vê o mundo das imagens como o ponto principal da nossa condição social.

Hoje, as atividades de colégio para os jovens são todas muito ligadas ao audiovisual. E essa moçada aprende a editar na própria câmera, a fazer com o celular. Democratizou-se muito a atividade ligada ao audiovisual. E, por causa disso, as pessoas entendem melhor o que é o trabalho do editor, e acho que existe uma valorização maior do trabalho profissional do editor. A ponto de ser possível viver de edição. Tá certo que ninguém fica rico trabalhando com audiovisual, mas em geral não é essa a intenção de quem trabalha na área. Eu não quero ficar rica. Quero ter prazer, desenvolver uma atividade bacana, conhecer as pessoas.

Eu acho que a montagem faz milagres, mas não faz todos os milagres. É possível, por exemplo, a montagem salvar o trabalho de um ator. Você

tem atores muito precários que, dependendo do resultado da montagem, acabam sendo valorizados. A gente brinca que tem certos prêmios de atores, em festival, que a gente tem vontade de subir para receber no lugar. Nesse aspecto, pode salvar. A montagem pode salvar também uma narrativa tediosa com um ritmo diferente. Podemos acrescentar várias coisas, um trabalho de grafismo, um trabalho musical, um trabalho de ruidagem em ambiência mais consistente, em que se tem um diálogo bem interessante entre essas duas áreas. É preciso colocar a imaginação para funcionar. Talvez a montagem não salve completamente uma coisa muito precária, mas pode ajudar bastante.

---

10 Barriga é um termo utilizado no audiovisual quando alguma coisa está fora do lugar no trabalho, seja na montagem, direção, fotografia ou qualquer outra área. A barriga cria um desvio de percepção de quem está assistindo, como se fosse uma lombada na rua para um carro.

Agradecemos a todos os apoiadores que participaram da realização deste projeto através do Catarse.

edt. associação de profissionais de edição audiovisual

AMC ASSOCIAÇÃO DOS MONTADORES DE CINEMA

Acácia Lima
Adriana Borges
Adriana Flora Galanternick
Adriana Guimaraes Jacobsen
Adriano Conceição
Alex Rodrigues
Alfredo Barros
Álvaro Andrade
Ana Carolina Medeiros
Ana Costa Ribeiro
Ana Rosa Marques Araújo Teixeira
Anderson Gurgel Campos
Andre Albuquerque
André Candido de Souza Dias
Andrea Nascimento Elias
Andrea Pasquini
Angela Mascelani
Anna Lúcia Barreto de Freitas
Anthonio Andreazza
Antonio Carlos Martelletto
Antonio Géo de Siqueira
Ariela Rachel Goldmann
Arthur Barranco
Atito
Banda Filmes
Barbara Grillo
Beatriz Baldan
Beatriz Paoliello Lindenberg
Bem Medeiros
Beth Formaggini
Bruno H. P. Pereira
Bruno Maia de Alencar
Bruno Teixeira Chiarioni
Caio de Pietro
Caio de Salvi Lazaneo
Caio Rodriguez Montemor
Carlos Alberto de Mattos
Carlos Augusto Géo de Siqueira
Carlos R. S. Moreira Beto
Carol Monteiro
Carolina Real
Carolina von Randow
Celia Freitas
Clara Trevia

Clarissa Moebus de Alencar Ramalho
Claudia Grinsztein Dottori
Cristiana von Randow
Cristiane Massuyama
Daniel Brandi do Couto
Daniel Gonçalves
Daniel Haimson
Daniel Pardal Pinho
Daniel R. A. Garcia
Denise Paraná
Diego Lopes Picanço González
Dino Sbragia
Douglas Domingues
Douglas Resende de Souza
Eduardo Sarubbi Resing
Eduardo Serrano
Eduardo Vine Boldt
Edwin Perez
Erick Marcel Castro
Erika Savernini Lopes
Evelyn Torres
Fabiana Martelo
Fábio Jordão
Fábio Mariot
Fabio Miranda Bernicchi
Fabricio Duque
Fátima Regina Nascimento
Felipe Nahon
Fernanda Bastos
Fernanda Krumel
Fernando de Oliveira Leão
Fernando Vidor Santos
Filipe Gama
Flávia Lucena de França Costa
Francisco Angelo da Silveira Neto
Francisco Barros
Franklim Mateus Mendonça Barbosa
Gabriel Martinho
Genival Valter de Sales Filho
Germano Strazzi
Giglione Tinti
Giovanna Agostini Rocha
Giovanna Patané Giovanini
Gisele Nascimento Barreto
Gregory Poirson
Guilherme Porto
Gustavo Soranz
Hamilton Nakamura
Helena Lustosa
Helena Maura B Costa
Henrique Dantas
Higor Cabral
Iano Salomão
Irene Stefania Fernandes
Isabel do Rêgo Barros Duarte
Isabel Salomon Pessôa
Ives Rosenfeld
J.C. Oliveira
Jair Peres
Janete Bolite
Jéssica Tainá Concon Costa
Jô Levy
Joana Angert
Joana Collier
Joana Ventura

Joao Carlos Pacheco Rodrigues Velho
João Gabriel Riveres
João Martelletto
João Pedro Bastos Torrero Diaz
Joaquim Vicente Arruda Leite
Jonas Almeida Braga Amarante
Jordana Berg
Jose Carlos de Faria E Souza
Jose Esch
José Luiz David
Jose Roberto Eliezer
Joseane Antunes Cataldo Jovanholi
Juana Amorim
Julia Bernstein
Julia Fagioli
Juliana Valieri
Julio Cesar Inacio
Karen Akerman
Karen Harley
Karen Vieira Ramos
Laís Nascimento Lifschitz
Larissa Lima
Larissa Vieira Oão Lourenço
Laura Magalhães
Leandro Reis
Leo Nascimento
Leonardo Baumfeld Bernstein
Leonardo Machado de Oliveira
Leopoldo Joe Nakata
Lilian Diehl
Liliane Geo de Siqueira
Lis Paim
Livia Goulart
Lorena Coutinho Nery da Fonseca
Luanne Castro Araujo
Lucas Weglinski
Luciano Dayrell
Luis Muller
Luis Renato
Luisa Taranto
Luiz Antônio Vivacqua Corrêa Meyer
Luiz Flávio Geo de Siqueira
Luiza Nascimento Barbosa
Luna Barreto Bernstein
Lyana Guimarães Martins
Magaly Corgosinho
Marcelo Ferraz Soares
Marcelo Moraes
Marcia Teixeira de Medeiros
Maria Cecilia Fantinato
Maria Cecília Ferreira de Nichile
Maria de Abreu Altberg
Maria Fantinato Geo de Siqueira
Maria Ines Dieuzeide
Maria Julia Andrade
Maria Raquel Passos Lima
Mariana Moraes
Mariana Penedo
Mariana T Becker
Marianna Muricy
Marilia Moraes
Maristela Marteleto

Matheus Farias
Matilde Silva
Mauro Itida Ferrari
Mauro Lúcio dos Reis Corrêa
Micheli Alves
Mila Henriques Lo Bianco
Monalisa Marques
Mônica Vieira
Natália Farias Costa
Natália Fenelon Jodas
Nycolas dos Santos Albuquerque
Patricia da Cunha Dantas
Patrícia Junqueira Guimarães Araújo
Paula Sancier
Paula Schuabb
Paula Vidal Dizioli Fernandes
Paulo Thiago Varasquim
Pedro C Aspahan
Pedro Cortese
Pedro Henrique França
Piero Sbragia
Rafael Augusto Alves
Rafael Costa
Rafael Porto Rangel da Silva
Rafael Stadniki Morato Pedreira
Raphael Azevedo Silva
Raul Ribeiro
Regina Carneiro Leão
Renato Gonçalves Teles
René Bérenger
Ricardo Gomes de Castro
Rodolfo Vaz
Rodrigo Canano Séllos
Rodrigo Kassab
Rodrigo Savastano
Rodrigo Teixeira Marques
Sarah Trevisan
Sergio Campelo Trevia de Almeida
Segundas Estórias Filmes
Simone de Sousa Mesquita
Stella Oswaldo Cruz Penido
Stephanie Bevilaqua
Suma Filmes
Tainá Menezes
Tainá Moraes
Tamiris Lourenço
Tauana Leuzinger Faria Carlier
Terêncio Porto
Thais Fernandes
Thais Inacio
Theresa Medeiros
Thiago Bueno
Tiago Carvalho
Tiago Therrien
Tomas Pasten
Toninho Gonçalves
Túlio Bordón
Valdirene Ferreira Gomes
Vicente Moreno
Victor de Araújo Matos
Victor Dias
Victor Miaciro Costa
Vinicius Travalini
Virginia Costa Peixoto Primo
Xavier Ballard

NA ILHA foi uma ideia que surgiu dos montadores-diretores Julia Bernstein e Vinicius Nascimento em homenagem ao mestre da montagem e amigo Ricardo Miranda. A vontade era trazer para o primeiro plano o ofício da montagem cinematográfica, que em geral fica escondido no processo do cinema, quase invisível. Quando Bem Medeiros e Jonas Amarante, da Suma Filmes, abraçaram a ideia lá em 2014, ela se desenvolveu e virou um documentário em coprodução com o Canal Curta!. Em 2020, o projeto começou a evoluir para este livro que você tem em mãos, escrito pelo jornalista e documentarista Piero Sbragia com base no material bruto do filme e de outras entrevistas exclusivas e inéditas.

A obra costura o relato de profissionais que atuam na montagem cinematográfica brasileira. É uma oportunidade de conhecer um pouco das trajetórias pessoais e de alguns processos da edição de filmes de destaque no cinema nacional, como *Bacurau*, *Cidade de Deus*, *Últimas Conversas*, *Terra em Transe*, *Macunaíma* e *Febre do Rato*.

Nas entrevistas, feitas por Julia e Vinicius, está presente também uma dimensão metodológica sobre a prática da montagem, o que pode contribuir para a formação de jovens profissionais.

paraquedas

@editoraparaquedas
editoraparaquedas
www.editoraparaquedas.com.br

ISBN 978-65-84764-21-7

escrevedeira
paraquedas
TERRA
FIRME
E
org. noemi jaffe
OUTRAS
HIST
ÓRIAS

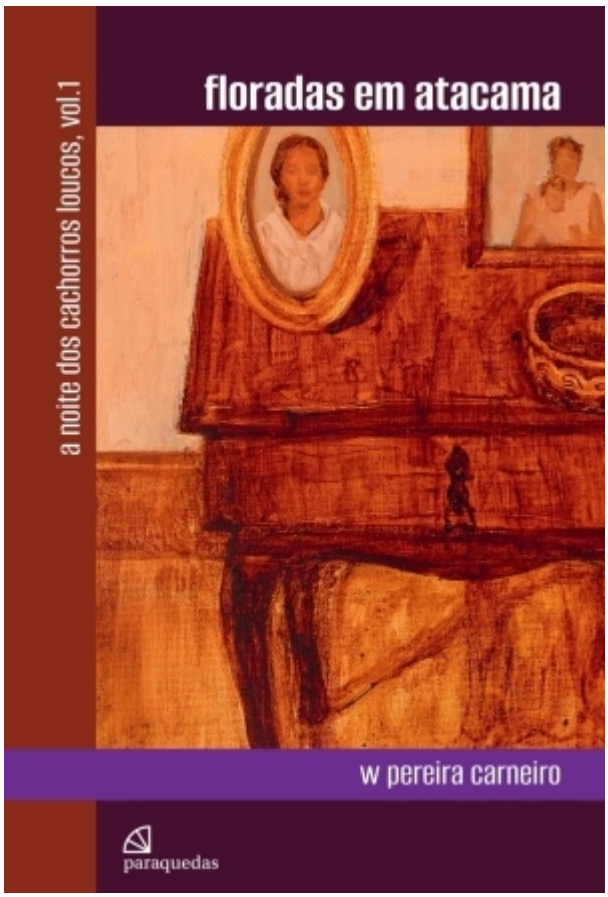
Terra firme e outras histórias

autores, Vários
9786584764149
248 páginas

Compre agora e leia

Com curadoria e organização de Noemi Jaffe, "Terra Firme e outras histórias" apresenta narrativas breves — produzidas pelos escritores que frequentam suas oficinas — que conectam o leitor a temas sutis e intensos, que passam pela violência doméstica, pelas relações amorosas ou pelas mudanças do eixo da Terra. Como peças desencaixadas, os personagens deslocam-se em busca de sentidos, recomeços, recompensas. E terra firme. Cortázar disse que se o romance vence por pontos, o conto deve vencer por nocaute. As histórias desta coletânea seduzem o leitor antes de imobilizá-lo, antes de abandoná-lo em estado de suspensão. A intensidade dos personagens é constituída por nenhum maniqueísmo e muitos matizes.

Compre agora e leia


a noite dos cachorros loucos, vol.1
floradas em atacama
w pereira carneiro
paraquedas

Floradas em Atacama

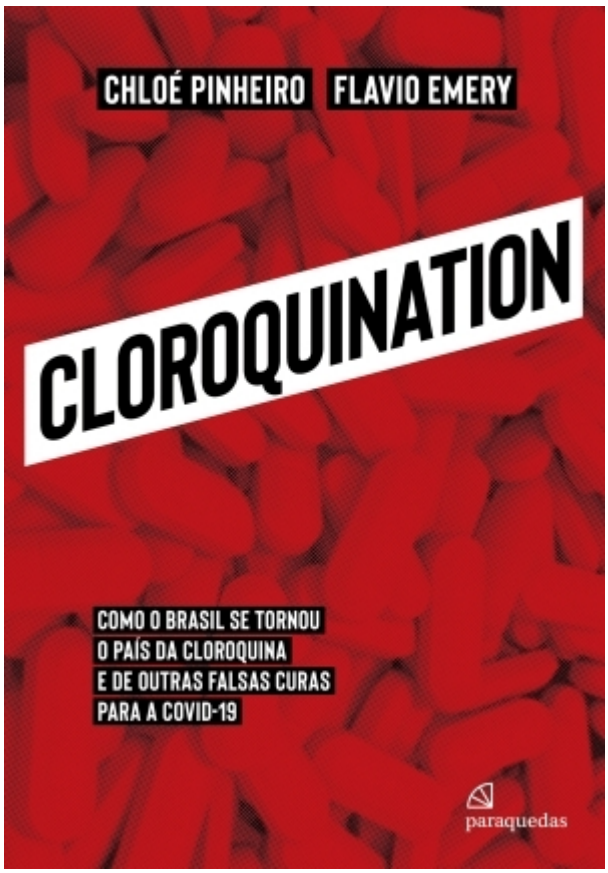
Carneiro, W Pereira
9786584764255
288 páginas

Compre agora e leia

Quando conhecemos Emília, ela é uma mulher morta. Sua vida interrompida nos é entregue como uma tela branca, que se preenche aos poucos com a polifonia de histórias que, embora não lhe pertençam, vão resgatá-la do esquecimento total. Com quase nada a dizer, mas tempo de sobra para escutar, Emília mergulha no mar de palavras que ecoam de Maria da Graça. Ela não sabe bem quando a ladainha ritmada da outra mulher a resgatou de seu poço escuro, nem porque as histórias continuavam a lhe ser contadas, mas lá estava Maria da Graça, todas as manhãs de quartas e sextas-feiras, entregando a Emília doses revigorantes da própria vida. A infância bucólica no interior de Minas Gerais. A perda da mítica figura de sua tia. Os causos misteriosos e intrigas da cidade pequena invadida pela modernidade, povoados por um coro grego de primas que por tudo se interessavam. Maria da Graça falava e falava. Nesse universo de memórias doadas, as histórias de Emília e Maria vão se entrelaçar e transmutar. Emília é, afinal, uma refugiada, e a vida que lhe falta é o passado duplamente arrancado — pelo exílio forçado de seu país e por uma implacável amnésia pós-traumática. Se não fosse ficção, Emília seria uma dessas pessoas cuja trajetória ajuda a contar tanto o prosaico quanto o absurdo que se emaranham na história latino-americana. Do árido do Atacama ao interior do Brasil, do horror das ditaduras à amenidade de um sobrado sob os braços do Cristo Redentor. Na teia de reminiscências que Floradas em Atacama ora compartilha,

ora desenterra, somos resgatados, nós também, do torpor frente a histórias que não podem ser esquecidas.

Compre agora e leia


CHLOÉ PINHEIRO
FLAVIO EMERY
CLOROQUINATION
COMO O BRASIL SE TORNOU
O PAÍS DA CLOROQUINA
E DE OUTRAS FALSAS CURAS
PARA A COVID-19
paraquedas

Cloroquination

Pinheiro, Chloé
9786584764194
374 páginas

Compre agora e leia

"Uma leitura difícil e pesada, mas necessária — porque retratar os absurdos vividos no Brasil durante a pandemia de covid-19 é difícil e pesado, mas extremamente necessário. A obra explica, unindo o rigor da ciência e a arte da comunicação, como o Brasil se tornou a capital mundial do negacionismo durante a pandemia de covid-19." Pedro Hallal, professor, educador físico e epidemiologista "É mais simples escrever sobre fatos que aconteceram no passado, visto que o tempo nos permite um distanciamento por vezes necessário para reunir material e reflexões. Muito mais difícil é acompanhar os acontecimentos que farão parte da história conforme eles se desenrolam. Chloé Pinheiro e Flavio Emery trazem, neste livro, o resultado de uma ampla investigação jornalística sobre um dos temas de saúde mais tristes e relevantes da história recente do país. Jornalismo de alta qualidade." Mariana Varella, cientista social e editora-chefe do Portal Drauzio Varella "Mais do que um livro, um documento. Fatos, datas, citações que, se não fossem devidamente reunidas e documentadas, se perderiam entre desinformação e mentiras, correndo o risco de, um dia, alguém dizer que o governo nunca elevou a cloroquina a uma política pública de saúde, contrariando toda a ciência disponível, e tentando silenciar cientistas e jornalistas." Natalia Pasternak, presidente do Instituto Questão de Ciência "Um livro indispensável para que atuais e futuras gerações entendam o que acontece quando se deixa o poder na mão de pessoas sem amor ao próximo: doença, caos, corrupção e morte — aproximadamente, mais 669 mil mortos [entre março de 2020 e julho

de 2022]. Inépcia, ganância, insensatez e psicopatia – eis os quatro cavaleiros do governo Bolsonaro no combate à covid." Ronaldo Bressane, escritor "O mundo inteiro foi revirado pelo avesso por causa de um vírus. No Brasil, tem sido difícil entender as voltas dessa montanha-russa que já levou mais de 600 mil compatriotas. Os caminhos que levaram à demora na aquisição de vacinas, ao aumento assombroso na venda de medicamentos comprovadamente ineficazes contra a covid-19 e a um sem-número de escândalos com origem nas altas esferas do poder são, no mínimo, tortuosos e obscuros. A jornalista Chloé Pinheiro e o farmacêutico Flavio Emery tiveram a coragem e a persistência necessárias para percorrer essa estrada. Com uma apuração extremamente cuidadosa e escrita clara — que consegue ser leve mesmo ao tratar de um delírio coletivo —, eles colocam em contexto os fatos que marcaram a pandemia no Brasil em seus dois primeiros anos. Se a experiência da pandemia foi a de estar a bordo de um trem fantasma desgovernado em meio à maior crise de saúde pública do século, Cloroquination é leitura essencial para entender como uma parte significativa do Brasil pulou de cabeça neste vagão." Meghie Rodrigues, jornalista freelancer de ciência e meio ambiente

Compre agora e leia

Conte como quiser
ANGELA COSTEIRA
ARLENE COSTA
CAMILA LUZ
CAMILLE PERISSÉ
CLAUDIA SOLANO
JOANA CONTINO
LUCIA MORAIS TUCUJU
LUCIANA FIGUEIREDO
MEG ANTUNES
ROBERTA CIASCA
ORGANIZAÇÃO
SOL DE MENDONÇA
Liberte a escritor
paraquedas

Conte como quiser

Mendonça, Sol de
9786599555930
152 páginas

Compre agora e leia

A pergunta inicial deste trabalho foi: sobre o que você deseja falar? Em seguida, surgiram outras: Você fala de que lugar? Com que referências? Quem vai narrar essa história? Como é esta voz? Qual o tempo da narrativa? Qual o conflito? Um ponto em comum em todas as propostas é que o desfecho não precisava coincidir com o final dos contos tradicionais. [...] Aqui há vozes diferentes reunidas, que se revestem de linguagens e referências únicas, o aspecto da diversidade é um elemento singular desta coletânea, cada autora traz uma possibilidade de recontar histórias que fazem parte da memória literária universal há séculos, mas com uma identidade própria que está presente em cada reconto. Sol de Mendonça.

Compre agora e leia

RICARDO
HIRATA
O
ÓRFÃO
NA
ESTANTE
paraquedas

O órfão na estante

Hirata, Ricardo
9786599555985
178 páginas

Compre agora e leia

Romance de estreia de Ricardo Hirata, "O órfão na estante" é uma obra cativante a respeito de perdas familiares em idade precoce. Mais de trinta anos após a morte dos pais, o autor parte de sua experiência com a psicanálise para contar a história de um processo de cura e transformação. O leitor é convidado a acompanhar o protagonista, por entre fragmentos biográficos e ficcionais, em sua jornada poética de um órfão que se torna "livre" e "livro". "A orfandade foi um intervalo-infinito em nossas vidas", diz o personagem. Intervalo tornado paternidade neste "romance-oferenda", que Ricardo generosamente compartilha por meio das palavras. ** "Romance de estreia de Ricardo Hirata, 'O órfão na estante' refaz a trajetória de filho-sem-pais a pai-com-filhos vivenciada pelo autor. Ao mesmo tempo, constrói pontos de contato entre o passado e o possível. Como experiência literária, a narrativa autoficcional se sustenta tanto pelo que tem de experiência quanto pelo que tem de ficção; tanto pela empatia que provoca quanto pelas reflexões que suscita." – Carolina Zuppo Abed

Compre agora e leia